# SPIS RZECZY

# MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V | Marzec | ZESZYT III (XVII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22.
TELEFON 2.18 16. P K. O. 18 670

*Teodor Zalewski*

## W ODPOWIEDZI

W styczniu b. r. Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki obchodziło 10-lecie swej działalności. Z tej okazji odezwały się w prasie głosy, które z natury rzeczy rozmaicie oceniły wyniki pracy tej instytucji: negatywnie, pochlebnie lub wręcz entuzjastycznie. W kilku jednak wypadkach wykorzystano okoliczność, że te same osoby kierują Stowarzyszeniem Miłośników Dawnej Muzyki i odrębną instytucją — Towarzystwem Wydawniczym Muzyki Polskiej, aby poddać ostrej krytyce całokształt działalności muzyków, zgrupowanych koło tych instytucyj.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autorom tych krytyk generalnych więcej chodziło o zdyskredytowanie samych instytucyj, odgrywających określoną rolę w naszym życiu muzycznym, niż o rzeczowe oświetlenie dokonanych przez nie prac. Nie zamierzam tu dociekać intencyj tych wystąpień, ani prowadzić polemiki z twierdzeniami, pozostającymi często w niezgodzie z rzeczywistością. Warto jednak zwrócić uwagę na pewną myśl zasadniczą, która jest mniej lub więcej ukrytą przesłanką wyroków P. T. surowych sędziów Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki oraz ich kierowników.

Odrzucając wszelką ornamentykę frazeologiczną, możnaby tę myśl ująć w sposób następujący: ta grupa muzyków jest niebezpieczną kliką, która niepokojąco zagarnia coraz większe odcinki

pracy muzycznej i korzysta z subwencyj państwowych z uszczerbkiem dla innych instytucyj muzycznych, bardziej na to zasługujących.

Kliką zazwyczaj nazywamy zamknięty zespół ludzi, którzy, zazdrośnie strzegąc swej wyłączności, dążą do osiągnięcia osobistych korzyści i osobistego powodzenia. Otóż każdy bezstronny obserwator stwierdzi, że działalność osób skupionych przy Towarzystwie Wydawniczym Muzyki Polskiej i Stowarzyszeniu Miłośników Dawnej Muzyki tych cech nie wykazuje. Jest to grupa ludzi zapewne niedoskonałych i omylnych, lecz pracujących uparcie w imię celów idealnych: według swego najlepszego rozumienia starają się oni współdziałać w pracy nad rozwojem *muzyki polskiej*.

Zasięg pracy wspomnianych instytucyj istotnie jest dość szeroki: stałe koncerty w Warszawie, wydawnictwo nut i książek muzycznych, czasopismo, organizacja ruchu muzycznego na prowincji, audycje dla młodzieży szkolnej. Wszystkie te odcinki pracy powstawały stopniowo, co świadczy, że rozwój tych instytucyj ma swoją dynamikę. Lecz ta działalność nie stanowi jakiegoś monopolu ani formalnego, ani faktycznego. Każdy, kto czuje się powołanym i uzdolnionym do tego rodzaju prac, może tworzyć instytucje o celach pokrewnych i robić to samo w sposób o wiele lepszy. Szlachetna rywalizacja w pracy może dać tylko dodatnie wyniki i wnieść nowe, konkretne wartości do naszego ubogiego życia muzycznego. Wszyscy więc ci, którzy tak ubolewają nad „panoszeniem się kliki z pod znaku Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej“ uczyniliby o wiele lepiej, gdyby pokazali, co konkretnego sami potrafią zrobić.

Grupa muzyków, która założyła Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej i Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, nie chciała biernie przypatrywać się upadkowi życia muzycznego w Polsce i bezradności muzyków: wolała czynnie ustosunkować się do istotnych zagadnień organizacyjno-artystycznych w dziedzinie muzyki. Im więcej będzie wśród muzyków jednostek społecznie aktywnych, tym bogatsze będzie nasze życie muzyczne. A o to przecież powinno wszystkim chodzić!

Tak znaczny rozrost swej działalności Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej i Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w wysokim stopniu zawdzięczają materialnemu i moralnemu poparciu instytucyj państwowych, dysponujących fundu-

szami na cele kulturalne, a przede wszystkim stałej pomocy Funduszu Kultury Narodowej i Ministerstwa W. R. i O. P. Lecz ubieganie się o zasiłki jest prawem każdej instytucji, rzetelnie i uczciwie pracującej nad rozwojem i pogłębieniem kultury na jakimkolwiek jej odcinku.

Zarządy Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki starają się o uzyskanie funduszów, potrzebnych na przeprowadzenie ściśle określonych prac muzycznych: mają też przekonanie i wiarę, że prace te posiadają znaczenie ogólne — państwowe, narodowe i społeczne i że wydany na nie grosz publiczny nie jest zmarnowany, rezultaty bowiem tych prac stają się do pewnego stopnia dobrem publicznym.

O przyznaniu zasiłku, a tym samym o celowości prac podejmowanych przy pomocy tego zasiłku, decyduje urząd, który dysponuje odpowiednimi funduszami publicznymi. Nie można chyba wątpić, że rozdział publicznych funduszów subwencyjnych opiera się li tylko na przesłankach rzeczowych i nie jest dokonywany bezkrytycznie.

Wreszcie, nie po raz pierwszy niestety, trzeba stwierdzić wyjątkowo niski poziom naszych dyskusyj muzycznych. Wciąż oparte one są na porachunkach osobistych, sympatiach lub antypatiach, natomiast próżno szukalibyśmy w nich twórczych myśli o istotnych zagadnieniach naszego życia muzycznego, konkretyzacji naszych potrzeb i metod pracy, ścierania się poglądów. Ta duszna zaściankowa atmosfera zatruwa swym jadem wszystkie zdrowsze poczynania i ma rozkładowy wpływ na nasze stosunki muzyczne.

---

*Dr. Adolf Chybiński*

## DALSZY CIĄG PRACY CZY PRACA OD NOWA?

(W sprawie polskiej muzyki ludowej).

Artykuł p. Karola Hławiczki p. t. „Niewydane zbiory Oskara Kolberga", umieszczony w „Pionie" (1936, nr. 47), stanowił dla każdego etnografa (nietylko muzykologa) prawdziwą niespodziankę i to miłą. Okazało się bowiem, że nie wydano dotychczas wszystkiego tego, co stanowi całokształt ogromnej pracy zbieracza melodii i pieśni ludowych, jakim był Oskar Kolberg.

Gdyby wydano istotnie wszystko, całość „Ludu" objęłaby (według przypuszczenia p. Hławiczki) z 50 tomów. Uważano dotychczas że Kolberg zebrał tylko tyle materiałów, ile objęły wydane za życia jego i po jego śmierci tomy „Ludu". Istniały wprawdzie poglądy inne, ale ich sprawdzenie nie dawało pozytywnych wyników *). Otrzymamy za tym dzięki ponownemu odnalezieniu tek kolbergowskich komplet „Ludu", obejmujący zapewne wszystkie lub prawie wszystkie ziemie polskie i ich ludowe pieśni (teksty i melodie), pod względem etnicznym tak bardzo niekiedy zróżnicowane. Oby nie należało na wydanie tych tek czekać zbyt długo.

Długi szereg problematów mieści się w słowie „Kolberg", problematów nie tylko nie wyjaśnionych jeszcze dostatecznie, ale także zamglonych z powodu fantastycznych poglądów, z jakimi można spotkać się w sferach laików i nie laików różnego autoramentu. Musimy pewną ich część omówić, aby usunąć przynajmniej niektóre przesądy i mylne wyobrażenia o dziele Kolberga, a równocześnie poruszyć pewne zagadnienia pracy nad polskim folklorem muzycznym.

Do dnia dzisiejszego nawet wśród oświeconych laików pokutuje pogląd, według którego „Kolberg zebrał już wszystko", t. j. wszystkie melodie ludowe na ziemiach polskich, a przynajmniej „chyba bardzo niewiele" pozostałoby do uzupełnienia. Ludzi wypowiadających uporczywie takie poglądy trudno jest przekonać, że Kolberg nie mógł wszystkiego zebrać już choćby z tego powodu, że nie zwiedził wszystkich wsi należących do etnicznego terytorium Polski. Modyfikacją tego poglądu jest jeszcze inny: wydanie tego, czego Kolberg nie zebrał i nie wydał, byłoby tylko ilościowym a nie jakościowym powiększeniem jego zbioru, dającego wystarczający obraz polskiej muzyki ludowej. Nawet druga część tego poglądu nie jest prawdziwą, o ile się nie

*) Pomiędzy wydanymi tomami „Ludu" brakuje tomu, poświęconego muzyce ludowej Podhala. Stąd wyniknął prosty wniosek, że Kolberg nie zdążył już zająć się muzyką tego regionu. Mimo to krążyły pogłoski, że istnieje „teka podhalańska" w papierach po Kolbergu. Jedno z muzeów regionalnych zwróciło się w swoim czasie do instytucji, posiadającej spuściznę naukową po Kolbergu, z zapytaniem czy teka ta istnieje, czy też należy ją uznać za legendę. Otrzymało odpowiedź, na podstawie której teka podhalańska Kolberga musiała być uznana za legendę. (Sprawę tę omówiono dokładnie w jednym z ostatnich roczników „Wierchów"). Obecnie okazało się, że legenda jest jednak realną rzeczywistością.

poczyni daleko idących zastrzeżeń. Dzieło Kolberga imponuje swymi rozmiarami i imponować będzie jeszcze bardziej po wydaniu reszty jego tek, a imponuje przede wszystkim jako dzieło jednego człowieka, mimo że w „Ludzie" znalazły pomieszczenie również zbiorki wydane przed Kolbergiem. Ale polska muzyka ludowa musiałaby być uznana za bardzo ubogą (w stosunku choćby do wielkości swych etnicznych rozmiarów), gdyby wydane przez Kolberga melodie ludowe stanowiły choćby nawet ósmą część tego, co za jego czasów śpiewano i grano w polskich wsiach, i to tych tylko, które Kolberg odwiedził, wyszukując pewne ze stanowiska jego poglądów ważne, typowe lub charakterystyczne melodie. Pomijamy tu znany fakt, że im obszerniejszy jest materiał badawczy, tym pewniejsze są wnioski z badań wynikające.

Tempo pracy Kolberga było i musiało być szybkie, a szybkość ta pozostawała i musiała pozostawać w prostym stosunku do wielkości obszarów Polski, jakie postanowił Kolberg zbadać. Wydawał tomy poświęcone każdej ziemi polskiej wziętej z osobna, żadnej ziemi jednakże nie opracował i nie mógł opracować systematycznie (wieś za wsią), szczegółowo, wyczerpująco. To bowiem uniemożliwiłoby mu założenie zbioru zakrojonego na tak wielką skalę (etniczno-geograficzną) wymagałoby bowiem poświęcenia długiego szeregu lat pracy nad jedną ziemią. Zewnętrznym objawem tego tempa pracy uzależnionego od jej zasięgu jest np. to, że jedne ziemie polskie opracował dokładniej, choć też ogólnie (np. bliskie mu Krakowskie), inne zaś szkicowo. Można to wykazać z mapą w ręku. Widoczne jest dążenie Kolberga, aby uzyskać bardzo ogólny przegląd ludowej muzyki polskiej. Zamiar ten osiągnął, mimo że metoda jego pracy nie zapewniała stuprocentowo wartościowych wyników. Nie leżało to w jego osobistych kwalifikacjach, możliwie największych i nie zapiszemy tego na wyłącznie osobisty jego rachunek, jeśli uwzględnimy rodzaj ówczesnych kryteriów i metod pracy folklorystycznej, nie rozporządzającej środkami precyzyjnymi i nie obejmującej tej ilości zagadnień, jaką w sobie mieści pojęcie pieśni, muzyki, melodii ludowej. Jest zresztą zrozumiałą psychologia badacza-odkrywcy melodyj ludowych, ta prosta ciekawość, która w celach poznawczych pędziła go od wsi do wsi, od ziemi do ziemi, aby jak najszybciej uzyskać obraz całości, który tylko w warunkach systematycznej pracy mógł być choć w przybliżeniu zupełny. Nie zawsze mógł się Kolberg znaleźć w sytuacji ko-

rzystnej dla pracy choćby selekcyjnej, ponieważ sytuacja taka nie zawsze zależy od samego zbieracza.

Szybkie z konieczności tempo pracy Kolberga zaznaczyło się nie tylko w ilościowych ale i jakościowych cechach jego pracy. W jego materiale natrafiamy często na melodie, które nastręczają wątpliwości i pobudzają do zakwestionowania szczegółów najróżniejszego rodzaju i nie tylko szczegółów. Zwrócili na to uwagę nie od dzisiaj zarówno polscy jak i obcy etnografowie muzyczni. Obok takich okazów melodyj, które budzą najzupełniejsze zaufanie i stanowią pewny punkt oparcia, spotykamy takie, które należy traktować z jak największą ostrożnością. Obraz pierwowzoru staje się tylko sumarycznym i daje o danej melodii bardzo ogólnikowe, niepewne wyobrażenie, zamącone szczegółami niejasnymi. Niezaprzeczoną jest niekiedy dowolność albo przynajmniej pewna swoboda, z jaką traktuje Kolberg zebrany przez siebie materiał i to zapewne już podczas jego notowania na miejscu. Każdemu zbieraczowi ludowych melodyj wiadomo, że notowanie (bez pomocy fonografu, a tym Kolberg jeszcze nie rozporządzał) niejednej melodii ludowej jest z powodu różnych komplikacyj niekiedy daleko trudniejsze, aniżeli notowanie melodyj muzyki artystycznej w ten lub ów sposób „skomplikowanych". Już kwestia intonacji i ozdobników nastręcza niekiedy wielkie trudności (nie mówiąc o innych). I nie wystarczy tu sama maksymalna nawet muzykalność zbieracza, jego szybkość orientacji i t. p. Ale to są szczególne wypadki, w których przy wertowaniu „Ludu" powstają różne wątpliwości. Ważniejsze są cechy ogólne zbioru, budzące niepewność. I znowu nie zapiszemy ich na osobisty rachunek Kolberga, lecz na konto ówczesnych, tak jeszcze niewykształconych metod pracy folklorystycznej. Zajmiemy się kilkoma kwestiami.

Kolberg nie podaje prawie nigdy tempa, w jakim słyszał melodię w wykonaniu ludowego śpiewaka lub grajka. Mniej dotkliwie zaznacza się ten brak w melodiach tanecznych, ponieważ ich tempo, pozostające w zależności od rodzaju tańca i od przyjętych ogólnie temp, było i jest mniej lub więcej domyślne, choć nie zawsze jednakowe i nie zawsze zupełnie pewne, metronomicznie ścisłe. Istniały i istnieją przecież różne odmiany tempa w tańcach o identycznej nazwie. Trudności w oznaczeniu tempa wzrastają dopiero wtedy, gdy przenosimy się na teren melodyj nie tanecznych. Tu dowolność interpretacyjna wzrasta niekiedy nawet bar-

dzo, gdyż trudno bez znajomości tej melodii bezpośrednio w wy-konaniu ludu znaleźć jakieś rzeczowe kryterium poza intuicją. Tempa zmieniają się nie tylko w sensie lokalnym ale i czasowym. Wiemy że niektóre melodie (nawet taneczne) posiadały dawniej tempo powolniejsze, po tym zaś szybsze i odwrotnie. Wiemy po-nadto, że istnieją melodie, których lud nie wykonuje w całości w jednym i tym samym tempie, bez żadnych zmian. Tego zaś ze sposobu notowań melodyj przez Kolberga nie wyczujemy za po-mocą intuicji. Następnie nie możemy przy rozpatrywaniu nie-których melodyj jego zbioru oprzeć się wrażeniu, że Kolberg postępował dość swobodnie w rozmieszczaniu kresek taktowych w melodiach, ujmując w więź taktów niektóre oporne pod tym względem melodie tak, iż zmieniały się w jego notowaniu ryt-miczno-metryczne ich właściwości, wtłaczane w obręb pewnych schematów budowy. Niepewne są często tonalne właściwości niektórych melodyj, nie mówiąc już o tym, że środki i metody ówczesnej pracy folklorystycznej nie pozwoliły Kolbergowi za-notować właściwości intonacyjnych, tak że ich notacyjna inter-pretacja musiała być dowolna mimo iż prawdopodobnie zdawał sobie Kolberg sprawę z pewnych różnic intonacji. Możnaby jesz-cze wskazać na wiele innych cech. Zauważymy tu, że niekiedy przejmował Kolberg do swych zbiorów wydane już przed nim mniejsze zbiorki innych folklorzystów polskich, lecz nie zawsze krytycznie. Wystarczy wskazać np. na jeden z tomów „Krakow-skiego" a więc ziemi dobrze mu znanej. Znajdujemy tam melodie krakowskie przejęte ze zbiorku W. Gorączkiewicza (1829), opra-cowanego na fortepian, ale wiernie podające melodie ludowe. W tym opracowaniu Gorączkiewicz dodał do melodyj ludowych kończących się na dominancie kadencję toniczną, ponieważ chciał „zakończyć" je „doskonale" (t. zw. kadencja doskonała). Kol-berg przejął je razem z tą kadencją, mimo że niewątpliwie wie-dział, że tego dodatku lud krakowski nie wprowadza. Zbędność tej kadencji można łatwo stwierdzić. Możnaby jeszcze stwierdzić w zbiorze Kolberga szereg innych cech charakterystycznych, np. mieszanie z sobą materiałów, pochodzących z czasów bardzo odległych i bardzo bliskich, wciąganie do ludowej mu-zyki tego, co nią notorycznie nie jest (mimo że jest bezsprzecz-nie narodowym), brak nie wszystkich wprawdzie lecz bardzo wielu szczegółów odnoszących się do ludowych manier śpiewu i gry instrumentalnej, i t. d. I tego również nie zapiszemy na oso-

bisty rachunek Kolberga, lecz metod, jakimi pracowała ówczesna folklorystyka. Można więc bez żadnej przesady powiedzieć, że w tym stanie rzeczy melodie ludowe w zbiorze Kolberga przedstawiają się w przeważnej swej ilości jako już znormalizowane odbicia usłyszanej przez Kolberga rzeczywistości, uproszczone i pozbawione tych szczegółów, których suma jest zbyt wielka, by mogła pozostać bez uwzględnienia. Normalizacja tego rodzaju daje w wyniku szkice akustycznej rzeczywistości. Jak artysta, który dla swych celów pragnie znaleźć w muzyce ludowej polskiej to, co jest mu potrzebne dla twórczych zamierzeń, musi zetknąć się ze wsią i jej żywą muzyką, tak etnograf, pragnący dla swoich celów oprzeć się na folklorze muzycznym polskim bez żadnych ograniczeń, musi również zetknąć z materiałem żywym, aby z niego otrzymać to, co mieści się w zbiorze Kolberga i to jeszcze, czego Kolberg w swym „Ludzie“ nie dał, gdyż dać nie mógł.

Kolberg dokonał dzieła olbrzymiego. Ogrom pracy włożonej w jego „Lud“ nie ma sobie równego w żadnej obcej literaturze. Jest to przecież praca jednego tylko człowieka. Zdają sobie z tego sprawę swoi i obcy. Pomiędzy nazwiskami stu najzasłużeńszych Polaków nie mogłoby zabraknąć nazwiska Kolberga. Byłoby zupełnym nonsensem kwestionować pod każdym względem jego dzieło, ponieważ daje ono możność, i to zupełną, opracowania wielu zagadnień leżących w dziedzinie tak bardzo obszernej jak etnografia muzyczna, zagadnień ogólniejszych i szczegółowych. Dzieło Kolberga służyć będzie etnografom muzycznym nie tylko teraźniejszości, ale i dalekiej nawet przyszłości. Znajdziemy w nim zawsze takie wartości, które niczym już zastąpić się nie dadzą i to nawet w tym wypadku, gdyby to nie były wartości najpełniejsze.

Nie mniej jednakże musimy sobie uprzytomnić, że długiego szeregu zagadnień z zakresu polskiej etnografii muzycznej nie można rozwiązywać tylko na podstawie zbioru Kolberga. Od jego czasów powiększył się i pogłębił zakres i zasób problematyki etnograficzno-muzycznej, zaszły wielkie i gruntowne zmiany w metodach pracy etnograficznej, powiększyły się znacznie wymagania precyzyjnej pracy badawczej, wymagającej oparcia się o nie mniej precyzyjnie utrwalony materiał folklorystyczny, poza wszelką wątpliwością co do najmniejszych nawet szczegółów należący integralnie do pojęcia źródła, jakim jest melodia

ludowa, wraz z jej interpretacją wykonawczą przez sam lud. Rzecz więc zrozumiała, że wyjście poza „Lud“ Kolberga jest koniecznością, warunkującą rozwój polskiej etnografii muzycznej. „Lud“ już nie wystarczy. Zdają sobie sprawę z tego stanu rzeczy nie tylko polscy ale i obcy etnografowie muzyczni. Przed niedawnym czasem jeden z największych współczesnych etnografów europejskich, którego nazwisko jest dobrze znane w naszych naukowych i artystycznych sferach, a który pracuje obecnie nad obszernym dziełem o polskiej muzyce ludowej, poruszył w liście wystosowanym do jednego z polskich etnografów wątpliwości, z jakimi spotyka się przy studium „Ludu“ Kolberga i wreszcie zapytał: „Czy zbiór Kolberga jest całkowicie miarodajny? I czy w Polsce pracuje się na jego podstawie“? Szczerze powiem, że wolałbym, aby tych pytań nie postawiono, jakkolwiek wiem, że nie miały one zamiaru zadraśnięcia polskiej dumy narodowej i sentymentu, jaki wraz z uczuciem podziwu czuje każdy Polak dla Kolberga i jego dzieła. Ale już to jest wskazówką, że stoimy przed koniecznością dokonania wielkiej pracy nad polską muzyką ludową.

Mówi się często o „kontynuowaniu dzieła Kolberga“, o jego uzupełnianiu. Przed kilku latami była mowa o nowym wydaniu wyczerpanego już „Ludu“ i powiększeniu go przez uwzględnienie obcych, wydanych i nie wydanych zbiorów. Jeśli chodzi o ponowne wydanie „Ludu“ w niezmienionej postaci, to można tej myśli tylko przyklasnąć. Ale uzupełnienie polegać by mogło tylko na wydaniu tych tek Kolberga, które na to jeszcze czekają. Uzupełnienie innymi, nie od Kolberga pochodzącymi materiałami, byłoby wielkim nieporozumieniem, a ponadto powtórzeniem jednego z błędów dawniejszej folklorystyki. Nie można mieszać z sobą materiałów pochodzących z różnych źródeł i różnych czasów. Nie można nie uwzględnić faktu, że jak muzyka artystyczna, tak i ludowa posiada swe fazy rozwojowe. Obraz ludowej muzyki polskiej z czasów Kolberga jest inny, niż obraz jej z czasów np. saskich lub wcześniejszych. Nie można też mieszać z sobą materiałów niewspółmiernie opracowanych. Monumentalne dzieło Kolberga jest odbiciem jego poglądów i jego metod pracy. Nie mamy ważnych powodów, aby obraz ten zamącić. Współczesne wymagania żądają wyjścia poza Kolberga, co zresztą już się dokonuje i posiada swe zupełnie widoczne dwie fazy rozwojowe: jedną z nich można stwierdzić przykładowo np. na

wydawnictwach pieśni kurpiowskich ks. Władysława Skierkowskiego lub muzyki podhalańskiej Stanisława Mierczyńskiego, posługujących się bardziej szczegółowymi sposobami w oddaniu rzeczywistego obrazu muzyki ludowej; drugą fazę reprezentuje narazie wydanie pieśni kaszubskich przez prof. Łucjana Kamieńskiego (1936), wydanie odpowiadające już precyzyjnym metodom współczesnym, dokonane na podstawie zdjęć fonograficznych i z pomocą całej potrzebnej aparatury; jest to pierwsza tego rodzaju polska publikacja, jakkolwiek z konieczności stosowania metod współczesnych w badaniu folkloru muzycznego zdawano sobie sprawę już przed r. 1914 (J. Zborowski).

Już z powyższych rozważań wynika, że nie może być mowy o dalszym ciągu pracy Kolberga, o kontynuowaniu jego dzieła, lecz tylko o pracy od nowa. Praca ta nie może być dokonana niedostatecznymi siłami i środkami lub przestarzałymi metodami, musi objąć bez wyjątku całe terytorium Polski i to równocześnie, aby dać w wyniku obraz całej muzyki ludowej polskiej w jej współczesnym stanie. Praca ta wymaga współdziałania wielkiego zespołu sił, dzielących ją pomiędzy siebie, aby jej wyniki były tym dokładniejsze i tym szczegółowsze. Jest przecież rzeczą zrozumiałą, że dokonywanie takiej pracy nie może odbywać się tylko co pewien czas jakby w oczekiwaniu na pojawienie się nowego Kolberga; trwać musi stale. Tempo tej pracy znajdzie swe naturalne ułatwienie w jej metodzie, opartej na posługiwaniu się aparaturą fonograficzną. Nie jest wcale konieczne centralizowanie tej pracy, skoro metody jej są znane i wspólne. Już obecnie możemy stwierdzić istnienie ośrodków pracy folklorystycznej. Mam na myśli Zakład Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego (kier. prof. dr. Łucjan Kamieński), rozciągający swą działalność na Wielkopolskę, Pomorze i Śląsk i Centralne Archiwum Fonograficzne przy dziale muzycznym Biblioteki Narodowej w Warszawie (kier. doc. dr. Julian Pulikowski), rozciągające swą działalność na północno-wschodnie i wschodnie kresy Polski oraz na górskie obszary kresów południowo-wschodnich. Ostatnio można było z zadowoleniem przyjąć do wiadomości przystąpienie kuratoriów szkolnych (Wołyń, Lublin) do tej akcji, która postępować będzie coraz szybciej w miarę powiększania się szeregu wyszkolonych w pracy folklorystycznej pracowników, w miarę wzrastania środków technicznych tej pracy a w nienajmniejszej mierze środków finan-

sowych czyli opieki państwowej. Bo dokonanie tego ogromnego dzieła o d n o w a nie jest sprawą prywatną lecz wyraźnie pań- stwową i narodową równocześnie, tak jak to rozumieją inne pań- stwa, inne narody. Można wyrazić uzasadnione życzenie, aby pra- ca ta, dokonywana przez zespół jednostek rozumiejących swe za- danie nie trwała dłużej niż trwała ogromna praca dokonana przez jednostkę: Oskara Kolberga.

---

*Witold Rudziński*

## PRZYSZŁOŚĆ NASZEJ MUZYKALNOŚCI

Wszyscy dziś w Polsce narzekamy na przysłowiową „niemu- zykalność". Załamujemy ręce i nie widzimy z tego stanu rzeczy żadnego wyjścia. Tak już jest, że t. zw. inteligencja (zwłaszcza na prowincji) zawsze woli brydża, niż da się skusić na posłuchanie muzyki. Gorzej jeszcze, każdy koncert w małym miasteczku jest uważany za *sui generis* imprezę dobroczynną, bardzo dużo nawet osób (z tych górnych setek mieszkańców) kupuje bilety, ale nie przychodzi na koncert. Wysłuchanie muzyki dla wielu ludzi jest mniej więcej tak nudne i nieznośne, jak wysłuchiwanie bardzo po- ważnych i uargumentowanych przemówień antyalkoholicznych albo prokolonialnych (jakkolwiek wszyscy wiemy, że alkohol szkodzi a kolonie są potrzebne).

Z drugiej strony wciąż zewsząd słyszymy utyskiwania na złą organizację i małą wydajność działalności muzycznej w Polsce. Naprzykład artykuł prof. Wiechowicza w IV-ym zeszycie „Mu- zyki Polskiej" podnosił bardzo istotne i zasadnicze momenty w tej materii. W niniejszym artykule pragnę rzucić garść uwag, które mi się nasunęły w związku z pracą na najbardziej wysunię- tej na północ placówce muzycznej, w Święcianach.

### 1.

Chcąc zanalizować kwestię przyczyn niemuzykalności Polski należy sobie zadać zasadnicze pytania: 1) czy niewątpliwa niemu- zykalność Polski jest odziedziczona po naszych przodkach, a więc czy jest chronicznym stanem a po wtóre — kto za to ponosi od- powiedzialność.

Ostatnio coraz częściej lubimy łudzić się mniemaniem, że w dawnej Polsce, gdzieś w w. XVI, XVII, XVIII i początkach XIX muzyka zajmowała miejsce poczesne i że w niczym nie ustępowaliśmy pod tym względem ówczesnej Francji i Niemcom. Ukazała się np. ostatnio książka Millera o teatrze i muzyce w Wilnie za dawnych dobrych czasów. Okazało się, że w niewielkich, czterdziesto osobowych lub mniejszych klasztorach grywali sobie ojcowie Dominikanie i Stamitza i Mozarta oraz że teatr wileński wystawił „Wolnego Strzelca" Webera w dwa lata po prapremierze. W Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie znajduje się trochę nut skopiowanych w owych czasach, tam też odnaleziono graną dziś zapamiętale symfonię Hollanda i t. d. P. Aleksander Patkowski uchylił kiedyś rąbka tajemnicy i na łamach kilku pism napisał, że ma w ręku papiery, dotyczące życia Gomółki, z których jako żywo miało się okazać, iż kultura muzyczna w Polsce XVI w. była bardzo żywotna i że Gomółka to muzyk z dziada pradziada (a więc taki, jak np. Bach, Couperin i t. p.). Czekał tylko na stosowną okazję, aby te cenne rękopisy opublikować; jak dotąd ta stosowna okazja nas notorycznie omija. Mnóstwo interesujących szczegółów o operze w Polsce przynosi praca prof. Windakiewicza „Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej", tak samo doskonale wydane przez dr. Ludwika Bernackiego źródła do dziejów teatru i muzyki za Stanisława Augusta. Wszystko to jest prawda. Ale to nie świadczy o wysokim stopniu kultury muzycznej w naszym kraju. Jednak dominikańskie koncerty i ich zainteresowania to nie stała, odpowiedzialna posada kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku.

Koncerty dobroczynne p. Frankowej, żony prof. Franka, doktora medycyny i profesora Uniwersytetu Wileńskiego na początku w. XIX, to nie był spontaniczny pęd do słuchania koncertów w Wiedniu. To wszystko były tylko małe rakietki, wyskoki, normalne wreszcie objawy życia muzycznego, ale to nigdy nie dorównywało bujnemu życiu muzycznemu naszych zachodnich sąsiadów. Można mi zarzucić, że porównywam rzeczy ze sobą niewspółmierne — ależ my nie mamy nic do porównania z Zachodem.

Tak więc nie możemy jednak poszczycić się muzykalnością naszej dawnej Polski. Tu muszę się zastrzec, że termin „muzykalność" rozumiem, jako aktualną, istniejącą w danym momencie jeśli nie w większości narodu to przynajmniej w tych jego war-

stwach, które nadają zwykle ton ogólny kulturze społeczeństwa, chęć do słuchania, tworzenia, popierania i wykonywania muzyki. I w tym znaczeniu byliśmy zawsze niemuzykalni. Natomiast jeśli muzykalnością nazwiemy potencjalną zdolność do wyrobienia w sobie przy odpowiednio zastosowanych środkach zamiłowania do muzyki — to jesteśmy narodem muzykalnym.

2.

Tak było za tych czasów, za które my odpowiedzialności brać nie możemy. A jak jest dzisiaj? Nie ulega wątpliwości, że objawy ruchu muzycznego w Polsce są dziś liczniejsze, niż przed laty stu czy też pięćdziesięciu. Ale przecież i ludność nasza wzrosła od tego czasu dwukrotnie. A jednak stan ten jest niezadawalający. Znów zwalamy to na karb naszej niemuzykalności. Poprzednio stwierdziliśmy jednak, że jesteśmy narodem, który ma najlepsze warunki po temu, aby się umuzykalnić, więc bierność dzisiejszego społeczeństwa polskiego wobec muzyki — to tylko objaw, a nie przyczyna. Winę za stan dzisiejszy w 70% ponosimy sami, to znaczy my, muzycy zawodowi.

Muzyka jest niesłychanie zależna od warunków gospodarczych. Dobra koniunktura muzyki przed wojną, zwłaszcza na Zachodzie lub w Rosji spowodowała wielkie zapotrzebowanie na wykonawców i na utwory muzyczne. To okres Ryszardów Straussów i Rimskich-Korsakowów. Wspaniale postawione konserwatoria produkowały dziesiątki wykonawców, zarówno solistów-wirtuozów, jak i muzyków orkiestrowych lub zespołowych. Wszyscy ci ludzie byli nastawieni pod kątem pracy nad własnym poziomem i zadowolenia tych wybranych bądź co bądź, którzy stanowili publiczność na koncertach. Nie było nigdy mowy o zdobywaniu sobie słuchaczy ani o społecznej misji muzyka. W Rosji nadwyżkę wyprodukowanych absolwentów konserwatoriów odsyłano do wojska lub do szkolnictwa, co niewątpliwie bardzo podnosiło poziom ogólnej muzykalności i co również z pewnością pomnażało ilość miłośników muzyki, jej chętnych odbiorców.

Nieszczęściem dla nas było, że po odzyskaniu niepodległości nikomu nie przyszło na myśl zabrać się do zbadania stanu muzykalności w Polsce i do powzięcia jakichś środków zaradczych. Ruch muzyczny potoczył się po linii najmniejszego oporu, na wzór przedwojenny, bez oglądania się na polskie warunki życia.

Bardzo pouczający jest bilans i analiza gospodarcza ówczesnego ruchu muzycznego. Weźmy naprzykład Warszawę. Opera, opędzająca subsydiami swoje najpilniejsze potrzeby, co tydzień koncert filharmoniczny i poranek niedzielny, poza tym od czasu do czasu soliści. Publiczność przeważnie ta sama. Grupka melomanów, trochę snobów i muzycy zawodowi. Liczmy, że przeciętnie na takich koncertach bywało po 500 osób. Stanowi to w stosunku do liczby mieszkańców, ocenionej na 1 milion, 0,05%. Jeśli przypuścimy, że codzień korzystało z jakiejś muzycznej imprezy w Warszawie 1000 osób (co będzie zapewne liczbą bardzo przesadzoną) — to w ciągu roku otrzymamy liczbę 360.000 biletów, sprzedanych na imprezy muzyczne. W tym samym czasie do kin sprzedano w r. 1928 12.608 tysięcy, w roku 1929 13.215 tysięcy biletów*). Z cyfr tych wynika, że każdy mieszkaniec Warszawy chadzał co miesiąc do kina, na koncert zaś raz na trzy lata. Sytuację zaciemnia fakt, że te 500 osób płaciło dość znaczne ceny za wejście na kocert, tak iż nielicznym stosunkowo muzykom opłacało się organizować koncerty. Opłacało to wykonawców — wszyscy byli zadowoleni: i dyrygent i solista i orkiestra. Tak samo mniej więcej, tylko w o wiele zmniejszonej skali działo się w Poznaniu, Lwowie, Krakowie. Od czasu do czasu sygnalizowano jakieś muzyczne antrepryzy z Łodzi, Katowic, Wilna. Całą pozostałą prowincję zalegała ciemna noc i niewiele było widoków na to, aby coś ją mogło z tego wyrwać.

Nadmienić jeszcze wypada, że akcją muzyczną objęte były tylko szczyty społeczne i co zamożniejsze mieszczaństwo, zwłaszcza żydowskie. Element drobno-urzędniczy a przede wszystkim proletariat nie brał udziału w polskim ruchu muzycznym. A to przecież były właśnie te złoża najwdzięczniejszych i najlepszych słuchaczy, przez nikogo nie poruszone. Tym ludziom na pastwę rzucono gramofon i radio i to wśród nieopisanych obaw, że poderwie to budżety muzyków.

3.

I tu następuje pointa tego koszmarnego dowcipu, jaki nam wypłatało życie. Kryzys. Muzycy go odczuli doskonale na swojej skórze. Ze słuchaczy koncertowych pozostali tylko nieliczni. Od-

*) Większość cyfr podług „Małego Rocznika Statyst." na r. 1936.

padła większość snobów i uboższych melomanów. W r. 1934 w Warszawie sprzedano na koncerty i recytacje już tylko 99.000 biletów (do kin 10 milionów, do teatrów i rewij 1.500 tysięcy). Daje to nam liczbę 260 słuchaczy dziennie, czyli cyfrę czterokrotnie mniejszą od suponowanej przez nas dla lat tłustych. Na prowincji ruch muzyczny podupadł niemal zupełnie. Jednocześnie ceny biletów spadły wielokrotnie. Rzecz jasna, że i tak nadwerężone budżety muzyków musiały pęknąć. Zaczęliśmy wtedy wołać, że Polska jest niemuzykalna, że nie mamy ani za grosz kultury ani zamiłowania do sztuk pięknych, że rząd musi w to wejrzyć i t. d. A któż przed tym kiedykolwiek zatroszczył się o to, czy prowincja słucha koncertów i czy ma dobrze zorganizowane szkolnictwo muzyczne?

Tak więc proces gospodarczy wywrócił te domki z kart, które pobudowali sobie muzycy za czasów „prosperity". Ale procesy gospodarcze mają tę wartość, że stawiają nas wobec kwestii: być albo nie być i zmuszają do rozwiązywania trudności. Tedy muzycy w obliczu głodu rzucili się spontanicznie do organizowania prowincji. „Ormuz" jest najjaskrawszym i najzdrowszym przykładem przystosowania się do zmienionych warunków ekonomicznych. Czy przed dziesięciu laty byłoby do pomyślenia, żeby muzycy tej miary, co Szymanowska, Umińska, Szlemińska, Dygat, Szpinalski, Woytowicz zawitali na koncert do jakiejś zapadłej dziury, do Wilejki, Świsłoczy, Płocka, Mołodeczna, Pińska? A czy było tak kiedykolwiek, żeby co dwa niemal tygodnie w Wilnie zjawiali się: Thibaud, Hubermann, Cortot, Marion Anderson? Okazało się, że prowincja łaknie muzyki i jest jej bardzo wdzięcznym, choć jeszcze zupełnie nieprzygotowanym odbiorcą.

Inny przykład przystosowania się do warunków gospodarczych to organizacje tego typu co wileński „Klub Muzyczny". Muzycy zbierają się dla wymiany swoich dóbr, koncerty klubowe wciągają prawdziwych melomanów i dają pewne oparcie ruchowi muzycznemu.

Jeden z najbardziej pouczających sposobów „zaradzenia złemu" (w istocie chodzi o zupełnie słuszną troskę zapewnienia bytu muzykom) to mnożące się jak grzyby po deszczu szkoły muzyczne. W ostatnim roku otwarto szkoły w Gnieźnie, Grodnie, Święcianach, organizuje się szkoły w Nowogródku i Suwałkach. (Cytuję tylko znane mi przykłady, jest ich prawdopodobnie więcej). Jest to doskonała metoda umuzykalniania możliwie najszer-

szych warstw społeczeństwa, szkoły muzyczne to ogniska ruchu muzycznego, trwałe oparcie dla wszelkiej muzycznej inicjatywy i organy wykonawcze muzyki polskiej.

Jak więc widzimy kryzys zmusił nas do ruchliwości i zapobiegliwości i skierował nasz napór na szerokie obszary kraju. Jakkolwiek niepomyślne i trudne są warunki gospodarcze — żyjemy w tym błogosławionym okresie, kiedy praca wydaje się być skierowana we właściwym kierunku. Wstępujemy w czasy kulturalnego konkwistadorstwa, zakładania kolonij muzycznych na najodleglejszych obszarach kraju.

Idzie teraz o to, żeby skorzystać z tego doświadczenia, jakie nam życie dało. Jeśli nadal pozostaniemy obojętni na potrzeby muzyczne mas, jeśli nie zajmiemy się rozpowszechnianiem i pogłębianiem zamiłowania do muzyki we wszelkich sferach społeczeństwa i wszelkimi sposobami (chóry, kółka muzyczne, szkoły, audycje) to możemy być zupełnie pewni, że za lat dziesięć wszyscy muzycy będą musieli albo wyemigrować albo umrzeć.

Trudności są bezwątpienia olbrzymie, tak wielkie, iż czasem wydaje się, że wszelka nasza praca idzie na marne. Atoli nie zapominajmy, że każde ziarno, nim plon wyda, musi być głęboko ukryte w ziemi.

---

## ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ"

W dalszym ciągu naszej ankiety zabiera głos Jerzy Braun, znawca i propagator polskiej filozofii narodowej, redaktor dwutygodnika „Zet".

Szanowny Panie Redaktorze!

Dziękuję za zaproszenie do wzięcia udziału w tej doniosłej i aktualnej ankiecie. Odpowiedź na postawione pytania jest trudna, ze względu na rozległość zagadnienia oraz na wszystkie jego implikacje pochodne (społeczne, historiozoficzne, polityczne itd). Poprzestanę tedy na luźnych dywagacjach, które nie mają pretensji do wyczerpania tematu.

A. Pytanie zasadnicze: totalizm czy liberalizm kulturotwórczy?

Otóż w moim przekonaniu program totalistyczny (planizm integralny) nie da się przeprowadzić w dziedzinie twórczości kulturalno-artystycznej w tej formie, jak to próbują uczynić współczesne państwa totalne, faszystowskie czy socjal-komunistyczne.

Czysta twórczość naukowa, filozoficzna czy artystyczna jest aktem geniuszu i musi być wolna, w jednym znaczeniu tego słowa; nie sposób wywołać ją czy choćby tylko spotęgować środkami sztucznymi. Lecz co ważniejsze, próby realizacji programu totalistycznego w tej sferze, są niemoralne i w konsekwencji szkodliwe. W życiu duchowym ludzkości istnieje hierarchia wartości, której naruszać nie wolno. Na pierwszym i najwyższym miejscu poszukiwanie prawdy i tworzenie jej wyrazu—piękna; na drugim moralność i religia jako dyscypliny indywidualnego rozwoju duchowego; na trzecim organizacja polityczna, a więc państwo, jako gwarantka ładu, sprawiedliwości i bezpieczeństwa publicznego; na czwartym (i najniższym) dobrobyt ekonomiczny i wogóle zaspokojenie potrzeb fizycznych. Nie można odwracać stosunku środka do celu. Filozofia, nauka, sztuka najbliższe ostatecznym przeznaczeniom człowieka, jako istoty rozumnej, nie mogą być narzędziem państwa, jego potęgi politycznej i interesów gospodarczych, państwo bowiem jest tylko środkiem ułatwiającym ludziom osiągnięcie tamtego, wyższego celu.

Zburzenie tej hierarchii wyrządzić może ludzkości olbrzymie szkody, zahamować postęp i sprowadzić na świat nowe barbarzyństwo. Widzimy to jaskrawo na przykładzie Rosji sowieckiej, gdzie państwo — zanegowawszy dowolnie, w imię narzuconej obywatelom doktryny społeczno-gospodarczej, dwa najwyższe cele człowieczeństwa: prawdę bezwzględną i dobro bezwzględne (Boga i nieśmiertelność duszy) — zniszczyło wolną twórczość naukową (nawet matematyczną), wzbroniło tworzenia niezgodnych z systemem urzędowo uznanym doktryn filozoficznych i próbowało wykorzenić religię i prawa moralne.

A więc aktualny cel imperialny państwa — nawet w ustrojach ideokratycznych, t. j. służących realizacji pewnej idei powszechnej — nie może dyktować i narzucać dróg rozwoju twórczości kulturalno-artystycznej. Wyjątek stanowią nauki stosowane, służące nie czystemu poszukiwaniu pewności i prawdy, lecz tylko względom użyteczności publicznej — oraz organizacja nauczania (i propagandy) doktryn społeczno-politycznych; tutaj państwo ma prawo głosić swe tezy ustawowe i zwalczać propagandę tez wrogich, zwłaszcza gdy godzą one w sam cel istnienia państwa, t. j. w ład moralny i bezpieczeństwo publiczne.

Wolno natomiast i trzeba dążyć do określenia ideału danej kultury narodowej, bronić świadomie jej cech swoistych i krea-

cyj, a nawet stwarzać planowo takie warunki, w jakich kultura ta może najlepiej prosperować, rozwijać się i promieniować na zewnątrz. Wolno wyróżniać, popierać i propagować specjalnie te produkcje artystyczne, czy naukowe, które wyrastają z rdzennych pierwiastków geniuszu narodowego i kontynuują jego najwyższe zdobycze. Albowiem wiara narodu w swe posłannictwo historyczne, poczucie misji kulturotwórczej przyczynia się niewątpliwie do wzrostu energii twórczej we wszystkich dziedzinach, do powstawania żywiołowych ruchów artystycznych i t. d. (przykładem rozmach twórczości filozoficznej i poetyckiej naszej Wielkiej Emigracji w okresie wiary w misję dziejową narodu polskiego). Jest to coś zupełnie innego, niż mechaniczne „zaprzęgnięcie do wozu idei naczelnej", jakie obserwujemy w niektórych współczesnych ustrojach totalnych. Wielkie ideje, głoszone i realizowane z poświęceniem, wpływają spontanicznie, bez przymusu na powstawanie przełomowych dzieł i nowych stylów (że wspomnę tylko gotyk i średniowieczny teatr misteryjny, zrodzony z ducha idei chrześcijańskiej).

O ile totalizm i „planizm" integralny nie da się zastosować do twórczości kulturalnej, o tyle *racjonalizacja* życia kulturalno-artystycznego, a raczej jego form zewnętrznych, jest rzeczą wskazaną i potrzebną. Walka z nią w imię skrajnego „laisser-fairyzmu" byłaby czczym frazesem, bo przecież w ustroju demoliberalnym istnieje również pewna dyktatura na terenie kultury narodowej, o tyle bardziej niemoralna od dyktatury państwa czy zorganizowanego narodu, że ukryta i cynicznie nieodpowiedzialna. Mam na myśli kliki i mafie różnego rodzaju, działające tak na terenie życia literacko-artystycznego jak i w kołach naukowych. Lansowanie jednych kierunków i prądów myślowych a hamowanie drugich, popieranie miernot a przemilczanie talentów prawdziwych, idących własną drogą rozwoju, prześladowanie ludzi niewygodnych a niezależnych, to zjawisko aż nadto dobrze znane i pleniące się bujnie właśnie na gruncie rzekomego liberalizmu. Z dwojga złego lepsza jest „planowa organizacja" kultury przez instytucje państwowe, niż taka zakulisowa dyktatura klik „kunsthändlerów" i „szarych eminencyj", będących ekspozyturą różnych internacjonałów.

Lecz doświadczenia polskie ostatnich dziesięcioleci pokazały, że urzędowy biurokratyczny system organizacji kultury wcale nie naprawił szkód, wyrządzonych przez długotrwały monopol kul-

turalny „Wiadomości Literackich" i ich satelitów, chociaż system ten pomyślany był jako antidotum na tę niezdrową atmosferę. Znajdujemy się w impasie, który przełamać może tylko wiara w „imponderabilia" duchowe, w nadrzędny ideał kultury polskiej i w jej misję historyczną. W imię tego ideału nietrudno będzie stworzyć system umiarkowanej racjonalizacji naszego życia kulturalno-artystycznego, który napewno da lepsze wyniki, niż zapędy totalistyczne.

B. *Pytanie wtóre:* jak zrealizować ten system racjonalnej organizacji kultury?

Sądzę, że należy wysunąć w Polsce, jako zasadę regulatywną, prymat ideałów i wartości duchowych nad celami egoistyczno-materialnymi, zaś jako zasadę konstytutywną — nawiązanie do własnych, rdzennych kreacyj filozoficznych i artystycznych, które stanowią oryginalny wkład polskiego geniuszu twórczego do dorobku kulturalnego ludzkości.

W konsekwencji trzeba:

a) podjąć zdecydowaną walkę z klikami i elementami pasożytniczymi, które przez swój nihilizm etyczny, pasywizm intelektualny i brak poczucia odpowiedzialności, oddziaływują destruktywnie i paraliżująco na twórczość kulturalno-artystyczną Polski odrodzonej;

b) zorganizować opiekę i propagandę własnych, rdzennych wartości duchowych, i to zarówno w nauczaniu publicznym, jak w instytucjach powołanych do czuwania nad całokształtem twórczości kulturalnej (Fundusz Kultury Narodowej, system nagród i stypendiów, akcja wydawnicza i t. d.).

*Uwaga:* Przykładowo wskazuję tu na konieczność reorganizacji uczelni wyższych (gdzie m. in. stworzyć należy specjalne katedry filozofii polskiej, z uwzględnieniem historii doktryn naszych z XIX-go w.), dalej na brak wydań zbiorowych myślicieli polskich jak i przekładów klasycznych dzieł filozofii wogóle, na potrzebę stworzenia specjalnego teatru dla repertuaru monumentalnego, z głównym naciskiem na wielki, tradycyjny dramat polski i t. d.

c) ochrona przed bezmyślnym eklektyzmem we wchłanianiu obcej produkcji naukowej i artystycznej, przed przypadkowością i barbarzyństwem na rynku przekładów i t. d.

d) stwarzanie warunków pomyślnych dla rzetelnej i wysoko-

wartościowej twórczości filozoficznej, naukowej, literackiej, dramatycznej, muzycznej, plastycznej i t. d.

Na koniec to co najważniejsze: inicjatywa winna tu wyjść od społeczeństwa, t. j. od sfer naukowych i artystycznych, a nie od rządu, którego rzeczą jest jedynie akceptacja ich uchwał, planów i postulatów, oraz udzielanie im wszechstronnego poparcia t. j. całego stojącego do dyspozycji aparatu państwowego.

*Jerzy Braun*

---

*Dr. Konstanty Régamey*

## BOLESŁAW WOYTOWICZ

Bolesław Woytowicz otrzymał tegoroczną nagrodę państwową za wybitne zasługi na polu krzewienia kultury muzycznej w Polsce. W istocie mało jest teraz u nas muzyków, którzy by równie aktywnie a zwłaszcza z równą wszechstronnością pracowali dla muzyki polskiej jak Woytowicz. Jest on nietylko kompozytorem i pianistą o wybitnej indywidualności, lecz również bardzo cenionym i lubianym pedagogiem. Poza tym sam fakt należenia do zarządów szeregu instytucyj i stowarzyszeń jak „Polskie Tow. Muzyczne", „Stowarzyszenie kompozytorów", „Polskie Tow. Muzyki Współczesnej", „Zaiks", świadczy o tym, jak szeroka i rozgałęziona jest jego działalność na niwie społeczno-muzycznej. Tym godniejsze podziwu jest, że wśród tego nawału zajęć znajduje on czas na komponowanie tak przemyślanych i pierwszorzędnie opracowanych utworów.

Poważnej działalności kompozytorskiej poświęcił się Woytowicz stosunkowo późno. Urodził się w 1899 roku na Podolu i już tam uczył się muzyki. Główne jednak jego zainteresowania szły w innym kierunku. Studiował na uniwersytecie filozofię i matematykę, potem prawo. Do poważniejszego zajęcia się muzyką skłonił Woytowicza jego pierwszy profesor A. Wielhorski. Rezultatem studiów pianistycznych było uzyskanie dyplomu wirtuozowskiego w klasie fortepianu prof. A. Michałowskiego w Wyższej Szkole Muzycznej im. Chopina, tej samej w której obecnie Woytowicz jest profesorem. Studia kompozytorskie w Warszawie odbywał Woytowicz pod kierunkiem prof. F. Szopskiego, R. Statkowskiego i W. Maliszewskiego. Z okresu tego pochodzą pierwsze kompozycje: 9 Pieśni na głos z fortepianem, Sonata fortepianowa, Wariacje fortepianowe i parę utworów drobniejszych. W dziełach tych jeszcze nie skrystalizował się indywidualny styl Woytowicza. Cechuje je trochę przeładowana, efektownie pianistyczna faktura, o soczystej, nieco barokowej harmonice, faktura naogół niewspółczesna.

W 1929 roku wyjeżdża Woytowicz na studia do Paryża, gdzie pracuje pod kierunkiem Nadi Boulanger. Wywołuje to radykalną zmianę jego stylu, jak o tym świadczy napisane w 1930 roku „Trio" na flet, klarnet i fagot. Utwór ten, już w samym swym pomyśle francuski, cechuje właściwa szkole francuskiej przejrzystość, czystość roboty, oszczędność w środkach i elegancka po-

wściągliwość. Występuje tu, tak charakterystyczne dla obecnej twórczości Woytowicza, zamiłowanie do polifonii, wynikającej zresztą z charakteru zespołu instrumentalnego. Obok ogólnych cech, które Woytowicz zawdzięcza szkole francuskiej, pojawiają się w „Trio" charakterystyczne pierwiastki indywidualne, które szerzej rozwijają się w jego twórczości późniejszej.

Podobnie wyrazem zwrotu do prostoty zarówno w ogólnej koncepcji jak w wyborze środków jest powstała w tym samym mniej więcej czasie „Kołysanka" na sopran, flet, klarnet, fagot i harfę, wykonana na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Pradze w 1935 roku. Do tej samej kategorii stylistycznej należy skomponowana nieco później i również wykonywana na Festiwalu Muzyki Współczesnej, tym razem w Wiedniu (1932) „Kantata na chór dziecięcy". Utwór ten jest bardzo udanym przykładem tego, jak wiele subtelnej i pełnej wyrazu ekspresji można osiągnąć przy pomocy bardzo prostych, naiwnych niekiedy, a jednak całkiem świeżych, dalekich od banalnej „muzyki dla dzieci" środków.

Pewien nawrót do dawniejszego stylu, albo raczej syntezę downiejszych przyzwyczajeń z nowonabytymi środkami przedstawia „Koncert" na fortepian i orkiestrę, pochodzący z roku 1931-go (II nagr. na konkursie Filharmonii Warszawskiej w 1932 roku). Jest to pierwsze dzieło Woytowicza zakrojone na większą skalę, gdzie mógł on zużytkować nowo poznane środki techniczne, gdzie nie był ograniczony żadnymi ramami. Może właśnie z chęci do połączenia w tym dziale najróżnorodniejszych efektów harmonicznych, instrumentacyjnych i fakturowych, wynika pewna chaotyczność koncertu, dającego pomimo zwartej w zasadzie konstrukcji, wrażenie fragmentaryczności, połączonej z przeładowaniem w szczegółach. Poszczególne miejsca są jednak w tym utworze bardzo ciekawe i pomysłowe. Faktura polifoniczna schodzi na dalszy plan, wraca do głosu pianistyczność i barwna harmonika, przypominająca w swym zacięciu i kapryśnym łączeniu funkcyj harmonikę prokofiewowską. Spotykamy też często politonalność połączoną z polirytmiką. Tematyka „Koncertu" jest w dużym stopniu oparta na pierwiastkach polskich.

Z 1932 r. pochodzi „Kwartet smyczkowy", jakżeż odmienny w stylu od „Koncertu". Jest to obok „Poematu żałobnego" najdojrzalszy i najbardziej skupiony utwór Woytowicza. Dominuje tu znowu pewna prostota, i powściągliwość środków oraz kunsztowna, jakkolwiek prosta na pozór i bardzo przejrzysta polifonia. W fakturze „Kwartetu" brak szeregu efektownych modernizmów koncertu, jest ona zato o wiele oryginalniejsza. Występuje tu bardzo wyraźnie jeden z głównych aspektów muzyki Woytowicza: powaga i skupienie.

Obok tego w równym stopniu charakterystyczną cechą tej muzyki jest jej radosna pogoda i szczerość, która z taką wyrazistością występuje w „Kantacie dziecięcej". Nastrój ten dominuje również w „Suicie" na orkiestrę (1933), którą sam kompozytor uważa za odpoczynek po „Kwartecie". Mamy tu szeroko zużytkowane motywy i rytmy taneczne. Efektownie i pomysłowo przeprowadzony jest kontrast pomiędzy dwiema środkowymi częściami opartymi częściowo na tych samych tematach: lirycznej i śpiewnej „Arii" oraz eleganckiego i żartobliwego „Intermezzo" o charakterze menueta.

Po pewnej przerwie w komponowaniu tworzy Woytowicz swoje najbardziej monumentalne dzieło: „Poemat żałobny" na śmierć Marszałka Piłsud-

skiego, utwór, którego poszczególne części mają wprawdzie symbolizować kolejno „Myśl", „Czyn" i „Śmierć", ale który w żadnym razie nie jest dziełem programowym lecz ma przedstawiać raczej pewną abstrakcyjną ideę Piłsudskiego. Już sama zwarta, polifoniczna konstrukcja „Poematu" wskazuje na to, że nie może tu być mowy o ilustracji muzycznej. Jedyny moment ilustracyjny, stylizowana pobudka trąbki, występuje jako samodzielny motyw, rozwinięty jako temat fugi w pierwszej części. Cała kompozycja odznacza się prawdziwie monumentalną zwartością, bezkompromisowością koncepcji i zdumiewającym wirtuozostwem roboty technicznej.

Znowuż „odpoczynkiem" po „Poemacie" jest ostatni utwór Woytowicza „Concertino" na orkiestrę. Dzieło to cechuje lekkość, swoboda i prostota, koncepcja jego wypływa z kultu kompozytora dla Mozarta.

Podanie syntetycznej, a jednak dokładnej charakterystyki stylu Woytowicza nie jest łatwe. Nie da się tego kompozytora zaliczyć do żadnej specjalnej szkoły. Używając swobodnie nowoczesnych środków wyrazu, nie hołduje Woytowicz niewolniczo żadnemu nowemu kierunkowi. Nie będąc atonalistą, osiąga atonalność na innej drodze, niż to się zwykle robi. Nie poszukuje nowych schematów formalnych, ujmując swe utwory w ramki dawnych, tradycyjnych form cyklicznych, lub polifonicznych. Nawet wobec zagadnienia tak typowego dla współczesnej muzyki polskiej: stosunku do folkloru, zajmuje stanowisko odrębne. Jakkolwiek twórczość jego roi się od elementów o charakterze ludowym polskim, żadnego utworu swego nie oparł w całości i konsekwentnie na folklorze. Polskość jego melodyki jest konsekwencją stylu, nie wypływa zaś z tendencji do zużytkowywania, autentycznych motywów ludowych.

A jednak nie da się zaprzeczyć, że Woytowicz ma swój własny styl, tylko że styl ten nie wynika z powziętych z góry założeń, ale wytwarza się organicznie, krystalizując się w ostatnich utworach coraz wyraźniej. Dowodem szczerości i organiczności tego stylu, jest fakt, że pewne charakterysyczne jego cechy, dają się odnaleść już we wczesnych utworach.

A więc zamiłowanie do zwartości formalnej, wyrażające się przede wszystkim w wielkiej predylekcji dla wszelkich form polifonicznych. Nawet tam, gdzie nie mamy fug, znajdujemy przeważnie fakturę imitacyjną, zwłaszcza charakterystyczną dla Woytowicza formę kanonu, począwszy od kunsztownego trójgłosowego kanonu w drugiej części „Tria" poprzez „Arię" z „Suity orkiestrowej" aż do wariacyj w „Concertino" i t. d. Fugi, zwykle podwójne, mają przeważnie monumentalną budowę. Najpiękniejszymi ich okazami są II część „Kwartetu" i część pierwsza „Poematu żałobnego".

W formach cyklicznych dąży Woytowicz do uzyskania większej zwartości konstrukcyjnej przez używanie tych samych tematów w różnych częściach. Metoda ta występuje niemal we wszystkich jego utworach. W „Koncercie" tematy I części wracają w odmiennej szacie rytmicznej w Finale. Podobny fakt obserwujemy w „Kwartecie" i w „Suicie", gdzie ponadto wspólne tematy mają obie części środkowe. „Poemat żałobny" cały jest właściwie oparty na dwóch tematach. W „Concertino" wariacje są powiązane tematycznie z innymi częściami, a oba tematy części pierwszej, występują jako kontrapunkty głównych tematów Finału.

Przewaga polifonii sprawia, że , w przeciwieństwie do wczesnego okresu twórczości, w muzyce Woytowicza dosyć małą rolę odgrywa harmonika. Jako charakterystyczną cechę tej harmoniki należy wymienić zamiłowanie do pustych, kwintowych, równolegle prowadzonych akordów, lub poprostu do towarzyszenia melodii równoległym głosem o kwintę lub kwartę w dół.

Melodyka Woytowicza ma dwa charakterystyczne oblicza. W jednym z tych aspektów opiera się na typowych gamach z podwyższonym czwartym stopniem, co motywom tym nadaje folklorystyczny, polski charakter. Motywy te przeważnie nie są autentykami folklorystycznymi. Ich ludowy i polski charakter wypływa z organicznego charakteru melodyki Woytowicza, pojawia się nawet tam, gdzie folklor byłby nieoczekiwany, jak np. w „Trio" (środkowy temat drugiej części). Również organicznie wytwarza się drugi aspekt melodyki Woytowicza: jej gregoriańska diatoniczność. Pewna niechęć do chromatyki, częste operowanie motywami o zdecydowanym i prostym rysunku i rytmie, pojawiają się już wcześnie, w „Trio", częściowo w „Koncercie"; kościelną postać przyjmują w II części „Kwartetu", gdzie harmonizacja w kwintach równoległych o której wspominałem, również nadaje temu tematowi archaiczny charakter. Część II-bis „Kwartetu", chociaż nie ma tego kościelnego charakteru, w linii recitativa przedstawia inną cechę typową dla melodyj gregoriańskich: łączenie równych rytmicznie nut w asymetryczne grupy rytmiczne (po pięć i t. d.). Podobne motywy spotykamy w II części „Suity", a pełną syntezę wszystkich tych cech: diatonizm, akompaniament w kwintach, równość rytmiczną i łączenie w najróżnorodniejsze grupy od 6 do 26 ósemek, daje „Chorał" z „Poematu żałobnego". Mamy tam prawdziwą melodię gregoriańską, oryginalnie skomponowaną. Woytowicz jest dziś chyba jedynym kompozytorem współczesnym, piszącym oryginalne melodie gregoriańskie. Typowe dla niego jest łączenie tych partyj choralnych z fugami, np. II część „Kwartetu" lub I część „Poematu żałobnego".

Na tej drodze surowej diatoniki i kwintowego akompaniamentu osiąga Woytowicz atonalność, jakkolwiek jest ona tu ubocznym wynikiem a nie celem w sobie.

Można to powiedzieć o całej postawie Woytowicza. Muzyka jego jest szczera i bezpośrednia, jakkolwiek w wielkim stopniu traktowana jako rozwiązanie pewnych konstrukcyjnych i polifonicznych problematów. Nigdy jednak sam fakt rozwiązania nie występuje na pierwszy plan, tak samo jak pobudką twórczości dla Woytowicza nie jest ani realizacja pewnych snobistycznych haseł ani tendencja do eksperymentowania.

---

## KONKURS IM. FR. CHOPINA

W dniach od 28.II. do 12.III. 1937 r. odbywał się w Warszawie *III-ci Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina zorganizowany* przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina pod wysokim protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. W konkursie wzięło udział

80-u pianistów z 22-ch państw, a mianowicie: 24 z Polski, 9 z Węgier, 8 z Francji, 6 z Italii, po 4 z Austrii i Z. S. R. R., 3 z Rumunii, po 2 z Belgii, Estonii, Finlandii, Holandii, Japonii, Łotwy, Niemiec, po 1 z Anglii, Bułgarii, Czechosłowacji, Jugosławii, Palestyny, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii i 1 za paszportem „nansenowskim". W skład jury wchodzili: przewodniczący Adam Wieniawski (Polska), wice-przewodniczący Wilhelm Backhaus (Niemcy), J. Philipp (Francja), E. von Sauer (Austria), sekretarz B. Woytowicz (Polska); członkowie: G. Agosti, A. Brugnoli (Włochy), Z. Buckiewiczowa, M. Dąbrowski, Z. Drzewiecki (Polska), E. Frey (Szwajcaria), A. Hoehn (Niemcy), dr. J. de Keeri Szanto (Węgry), Lazare Lévy (Francja), L. Margaritis (Austria), E. Morawski (Polska), M. Panthès (Szwajcaria), H. Neuhaus (Z. S. R. R.), Z. Rabcewiczowa, L. Robowska (Polska), R. Roesler (Niemcy), P. Schuberts (Łotwa), I. Stefaniai (Węgry), A. Stoyanoff (Bułgaria), J. Smidowicz, dr. S. Śledziński, J. Turczyński, J. Żurawlew (Polska).

Konkurs odbywał się w dwóch etapach. W pierwszych etapie wszyscy uczestnicy wykonać musieli następujący program: 1) Jedna z 2-ch Sonat (h-moll lub b-moll) albo też jedna Ballada i jedno Scherzo lub też Fantazja f-moll i jedno Scherzo. 2) Dwie Etiudy do wyboru. 3) Jeden Nokturn do wyboru. 4) Dwa Mazurki do wyboru. 5) Jeden z Polonezów as-dur, fis-moll lub Polonez-Fantazja.

Do drugiego decydującego etapu dopuszczono 21 najlepszych pianistów, którzy obowiązani byli wykonać z towarzyszeniem orkiestry jeden z dwóch Koncertów Chopina (e-moll lub f-moll) część I-szą i II-gą albo II-gą i III-cią.

Ostateczne wyniki konkursu były następujące:

*I-ą nagrodę* P. Prezydenta Rzeczypospolitej w wysokości 5.000 zł otrzymał *Jakub Zak (ZSRR).*

*II-gą nagrodę* p. ministra W. R. i O. P. (2.500 zł.) otrzymała *Rosa Tamarkina (ZSRR.)*

*III-ą nagrodę* p. ministra spraw zagranicznych (2.500 zł.) otrzymał *Witold Małcużyński (Polska).*

*IV nagrodę,* prezydenta m. Warszawy (2.000 zł.) — *Lance Dossor (Anglia)*

*V-ą nagrodę,* Filharmonii Warszawskiej (2.000 zł.) — *Agi Jambor (Węgry).*

*VI-ą nagrodę* Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (1.000 zł.) — *Edith Axenfeld (Niemcy).*

*VII-ą nagrodę* — bezimienną (1.000 zł.) — *Monique de la Bruchollerie (Francja).*

Nagrodę publiczności w sumie 2.000 zł. rozdzielono na 4 nagrody po 500 zł. Otrzymali je: Jan Ekier (Polska, 8-e miejsce), Pierre Maillard — Verger (Francja — 9-te miejsce), Tatiana Goldfarb (ZSRR) — 10-te miejsce) i Olga Iliwicka (Polska — 11-te miejsce).

XII-ą nagrodę Dyr. H. Markiewicza (250 zł.) otrzymała *Lelia Gousseau* (Francja).

XIII-ą nagrodę (kino-teatru „Casino" zł. 200) — *Halina Kalmanowicz* (Polska).

*Dyplomy honorowe* otrzymali: 14) Faragy Gyorgy (Węgry), 15) Chieko Hara (Japonia), 16) Colette Gaveau (Francja), 17) Zbigniew Grzybowski

(Polska), 18) Jan Bereżyński (Polska) 19) N. Emalianowa (ZSRR), 20) Marta Blaha (Węgry), 21) Viktorie Svihlikowa (Czechosłowacja), 22) Józef Weingarten (Węgry), 23) Marie Aimee Warrat (Francja), 24) Fryderyk Portnoj (Polska), 26) Helena Landau (Polska), 27) Maria Bilińska Riegerowa (Polska), 28) Natalia Hornowska-Pęzińska (Polska).

Oprócz tego przyznano nagrody dla najlepszego uczestnika z Austrii i Włoch oraz nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków, którą otrzymał zdobywca I-ej nagrody — Jakub Zak.

Bliższe omówienie wyników konkursu znajdą czytelnicy w dziale „Z ruchu muzycznego w Polsce", zaś w następnym numerze „Muzyki Polskiej" ukaże się artykuł, omawiający ogólne artystyczne, społeczne i ideowe aspekty konkursu.

---

## SPRAWOZDANIA

*Listy Fryderyka Chopina.* Zebrał i przygotował do druku Dr. Henryk Opieński. Warszawa 1937. Nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich". 8-vo. 374 str.

Pierwsza obszerniejsza praca poświęcona Chopinowi po jego śmierci pojawiła się w języku francuskim (1851 r.). Była to znana książka Liszta. W kilka lat później ukazała się pierwsza niemiecka biografia Chopina (W. Neumanna, 1855 r.). Dopiero w blisko 30 lat po śmierci Chopina wydał pierwszy Polak (Karasowski) biografię Chopina — w języku niemieckim. Następna szeroko zakrojona, źródłowa praca o Chopinie wyszła w języku — angielskim (Niecks). Dzieło Hoesicka ukazało się w całości dopiero w 1911 roku.

Pierwsze listy Chopina ogłoszone zostały w języku — niemieckim (we wspomnianej biografii Karasowskiego). Kiedy zaś przygotowano do druku wydanie wszystkich znanych dotąd listów Chopina, skorzystał z ich zbioru wydawca — niemiecki (Monachium 1928), a potem francuski (Soc. française d'édit. littéraires, Paryż 1933). Jeśli zważymy nadto, że listy Rob. Schumanna ukazały się w dwóch tomach (z których jeden bardzo obszerny) w niespełna 30 lat po jego śmierci, kompletne zaś polskie wydanie listów Chopina pojawia się w niemal 90 lat po jego śmierci — będziemy mieli materiał do niewesołych refleksji.

Zostawmy jednak te rozważania i dajmy raczej wyraz radości z powodu faktu, że choć późno, mamy przecież owo długo oczekiwane zbiorowe polskie wydanie listów Chopina. Nadmienić zresztą należy, że wśród wszystkich powyżej zestawionych minusów mamy i jeden wielki plus do zanotowania, a to 1-szy tom „Chopinianów" (Warszawa 1912), w którym Hoesick dał dość dokładny obraz korespondencji Chopina.

Aby należycie ocenić wartość i znaczenie zbioru listów Chopina, który ukazał się świeżo w wydaniu Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich", a przygotowany został do druku przez D-ra Henryka Opień-

skiego, najlepiej będzie, jeśli go porównamy z wymienionym właśnie tomem „Chopinianów", który ukazał się przed 25 laty i dziś jest już wyczerpany.

Przede wszystkim nowy zbiór jest bogatszy i obszerniejszy od hoesickowskiego. Pochodzi to stąd, że Hoesick zasadniczo wyłączył listy Chopina do rodziny pisane, a ogłoszone przez Karasowskiego i Karłowicza. H. Opieński zaś uwzględnił je i słusznie. Następnie od czasu wydania wspomnianych „Chopinianów" wiele nieznanych listów Chopina zostało opublikowane, a to szereg listów do G. Sand, listy do Białobłockiego, kilkanaście listów pojawiło się sporadycznie w czasopismach muzycznych lub książkach Chopinowi poświęconych, przeszło 20 zaś nowych listów udało się wcielić wydawcom do wydania francuskiego. Zbiór ostatnio wydany zawiera więc wszystkie znane i dostępne listy Chopina — z dwoma wyjątkami: nie ma w nim listu do Mendelssohna (p. L. Binental „„Chopin", Paryż 1934, str. 59) i listu do Schubertha (p. „Muzyka", r. VIII, nr. 4—6, str. 213). Nie mogły też być w nim uwzględnione te kilka, krótkich zresztą i mało znaczących listów, które ogłoszone zostały w Kalendarzu I. K. C. na r. 1927, jako też opublikowany przez L. Binentala w „Kurierze Warszawskim" z 17 stycznia b. r. list Chopina do Grzymały z 16 kwietnia 1839. Jeżeli z sumy 338 wzgl. 340 pozycji (nr. 68 i 124 są podwójne), jakie zawiera ostatnio wydany zbiór d-ra H. Opieńskiego wyłączymy nr. 1—3 (wierszyki małego Chopina), nr. 68a (pamiętnik Chopina), nr. 233, który jest tylko fragmentem listu nr. 244, i nr. 338 (ostatnie słowa, jakie Chopin napisał) — otrzymamy 334 listów. Jaką część istotnie przez Chopina przeprowadzonej korespondencji suma ta przedstawia, oczywiście trudno określić; pewnym jest jednak, że bardzo wiele listów zostało zniszczonych, a bardzo wiele pozostaje jeszcze w ukryciu po różnych zbiorach prywatnych, a nawet i publicznych jak tego dowodzą np. wspomniane, ostatnio ogłoszone w Kalendarzu I. K. C. listy, przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej. Zdaniem siostrzeńca Chopina, nawet uważane za bezpowrotnie stracone w czasie pożaru pałacu Zamoyskiego listy Chopina „najprawdopodobniej nie uległy zniszczeniu" (Hoesick, „Słowacki i Chopin", Warszawa 1932, I 256). Przypomnijmy w związku z tym, że i sławny pamiętnik Chopina, który przez długi czas za zaginiony uważano, niedawno został odnaleziony. Z całą pewnością utrzymywać można, że sporo listów Chopina zostanie jeszcze wydobytych z zapomnienia i z czasem zwiększy dotąd ogłoszoną jego korespondencję. Niemniej pewnym jest wszakże, że zbiór ostatnio ogłoszony zawiera główną część tejże i daje bardzo dokładny obraz chopinowskiej epistolografii.

W porównaniu z francuskim wydaniem, o którym była powyżej mowa, wydanie polskie nic zasadniczo nowego nie przynosi, poza listem do K. Ostrowskiego (nr. 82, który błędnie znalazł się pod rokiem 1835, podczas gdy pochodzi z 1845 r., p. Binental, „Chopin", Warszawa 1930, str. 173 nast.), i list do Grzymały z 21 maja 1839 (Nr. 124a przedrukowany z „La Revue Musicale"), list zaś do rodziców z 10 sierpnia 1824, pojawia się po raz pierwszy w oryginale polskim. Nowe wydanie polskie ma jednak oczywiście tę nad francuskim wyższość, że wszystkie listy podaje w oryginale. W porównaniu zaś ze zbiorem w „Chopinianach" przedstawia jeszcze tę zaletę, że Hoesick listy Chopina pisane po francusku podał albo tylko

w oryginale, albo tylko w tłumaczeniu polskim, dr. Opieński zaś wszystkie w obcym języku zredagowane listy powtórzył w oryginalnym brzmieniu, nadto do każdego z nich dodał tłumaczenie polskie. Tłumaczenia te zostały na nowo dokonane nieraz nawet tam, gdzie można było posłużyć się już gotowymi tłumaczeniami, dokonanymi przez poprzednich wydawców. W dawnych tłumaczeniach, powtórzonych w nowym wydaniu listów rewizja jednak była wskazana. Dotyczy to zwłaszcza listów Chopina do Franchomme'a, które — z wyjątkiem listu z września 1933 r. ogłoszonego w oryginale francuskim — Hoesick podał w tłumaczeniu polskim, dokonanym z tłumaczenia niemieckiego, które znowu zostało dokonane z tłumaczenia angielskiego! Stąd zapewne niedokładności tego rodzaju, jak np. na początku listu z 1 maja 1848 r. (nr. 291).

Wreszcie zaznaczyć należy, że listy w nowym wydaniu ułożone zostały w porządku chronologicznym, podczas gdy Hoesick nie przeprowadził systematycznego ich układu (z czego się zresztą w przedmowie usprawiedliwił).

Listy zaopatrzył H. Opieński komentarzami, częściowo powtórzonymi z objaśnień dodanych przez poprzednich wydawców. Ponieważ publikacja przeznaczona jest dla szerokiej publiczności, pożądaną byłaby większa ilość komentarzy. Również i „alfabetyczny spis nazwisk" z biograficznymi datami, umieszczony na końcu książki, zyskałby na większej dokładności. Wierność i poprawność tekstu w samych listach przedstawia postęp w porównaniu z wydaniem Hoesicka, ale niezawsze jest bez zarzutu — ramy tej recenzji nie pozwalają mi wejść tu w szczegóły. Należy mieć nadzieję, że usterki te znikną w następnym wydaniu książki. Szata zewnętrzna pokaźnego tomu, zaopatrzonego kilku bardzo pięknie wykonanymi reprodukcjami pamiątek i rękopisów Chopina, przedstawia się ze wszech miar jak najkorzystniej. Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, który kult Chopina szerzy nie tylko słowem, ale i czynem, i „Wiadomościom Literackim" doprowadzenie wydania do skutku i sposób jego dokonania przynosi prawdziwy zaszczyt. Szczera zaś wdzięczność należy się zasłużonemu chopinologowi, d-rowi Henrykowi Opieńskiemu za trudy włożone w mozolną i cenną publikację.

*Dr. L. Bronarski*

---

# Z PRASY

## MUZYKA NARODOWA

W interesującym artykule „O muzyce narodowej" („Prosto z mostu") p. Konstanty Regamey zastanawia się nad ważkim problemem indywidualności narodowej w sztuce; częste u nas powierzchowne ujmowanie tej kwestii prowadzi do powstawania różnego rodzaju snobizmów i skłania do tworzenia „narodowych" kiczów. Autor poddaje krytyce stanowisko, które utożsamia narodowy charakter twórczości z mechanicznym posługiwaniem się cytatami z folkloru.

> „Bo na tej drodze się nie stworzy muzyki narodowej. Jej w ogóle nie można stworzyć. Ona się sama tworzy. Nikt nie zaprzeczy, że istnieją odrębne muzyki narodowe: francuska, niemiecka, rosyjska i t. d.

Ale nie powstały one drogą umowy, drogą postanowienia, że się będzie tworzyć tylko w sposób narodowy. Twórcy tej muzyki w ogóle nie wiedzieli zapewne, że tworzą muzykę narodową. Poprostu komponowali muzykę, a że byli szczerzy i bezpośredni w dziełach ich wyraziły się charakterystyczne pierwiastki ich psychiki. Ale gdyby ich wzorem chciano sztucznie stwarzać takie „rodzime muzyczki", nic by z tego nie wyszło, poprostu dlatego, że nie wiadomo dokładnie na czym to polega. Nie potrafimy odrębnych cech np. muzyki francuskiej poza ogólnikami ująć w konkretne prawa czy reguły, znaleźć typowe dla ducha francuskiego zasady melodyki, harmoniki konstrukcji i t. d. A jednak poprzez wszystkie zmiany faktury i założeń teoretycznych, muzyka ta od Rameau aż do czasów najnowszych zdradza ciągłość i odrębność stylistyczną.

Specjalnie wziąłem tu za przykład muzykę francuską, ponieważ w całym swym rozwoju była ona prawie całkowicie niezależna od folkloru. Przeciwnie, nowsi muzycy francuscy chętnie posługiwali się folklorem obcym, zwłaszcza hiszpańskim, a jednak dzieła ich pozostawały francuskie w każdym calu.

My w Polsce właściwie nie mamy jeszcze takiej muzyki. Na przeszkodzie do tego stawały luki i przerwy, dzięki którym poszczególne punkty tworzące tę prawdziwie odrębną polską muzykę: Chopin, Moniuszko, Szymanowski są odosobnione, przerwy pomiędzy nimi nie są wypełnione przez działalność muzyków o mniejszym geniuszu, ale o zdecydowanym obliczu stylistycznym. To też różnice w fakturze nie były wynikiem ciągłego rozwoju organicznego. Przez to nie możemy twierdzić, aby się już wytworzył taki odrębny typ polskiej muzyki, jakkolwiek dla współczesności zalążki tego stylu możemy znaleźć w muzyce Szymanowskiego. Ale nic błędniejszego, jak postanowienie, że wobec tego muzycy mają zająć się wytworzeniem tego stylu. Bo co wtedy wyniknie? Albo epigonizm Chopina, którego mieliśmy dosyć i jak się okazało z bardzo słabymi rezultatami, albo epigonizm Szymanowskiego, albo tworzenie muzyki à la „Ostatnie werble". Jeżeli styl ma się tworzyć na tej drodze, to lepiej w ogóle nie próbować. Jedyną drogą do tego może być jak najintensywniejsze popieranie tak słabego dotąd i dopiero teraz budzącego się życia muzycznego bez narzucania mu żadnych haseł i krępujących ograniczeń. Niech jak największa ilość zdolnych kompozytorów tworzy muzykę, swoją muzykę bez zastanawiania się czy to jest muzyka polska czy międzynarodowa. Byle by była dobra. I wtedy dopiero pewna suma nowych i odrębnych wartości muzycznych wyprodukowana przez polskich kompozytorów będzie mogła być uważana za polską muzykę narodową. Może muzyka ta będzie czerpać soki z folkloru, ale zapewne nie zacieśni się do tego stosunkowo wąskiego zakresu stylistycznego. W każdym razie jednak do stworzenia tych wartości nie będzie szła drogą posługiwania się motywami Brygady czy Rozmarynu. Natomiast wiele pierwiastków, które się nam teraz mogą wydawać „międzynarodowe", może złożyć się na wytworzenie tego polskiego stylu".

W dalszym ciągu autor artykułu polemizując z J. Maklakiewiczem z powodu ideowych założeń jego utworu „Ostatnie werble" porusza drugi aktualny dziś problem — problem elitaryzmu czy kollektywizmu muzyki. Czytamy:

„Ale jest jeszcze inny postulat Maklakiewicza, który mógł wpłynąć na koncepcję „Ostatnich werbli". Jest to cel udostępnienia muzyki najszerszym warstwom społeczeństwa. Muzyka ma być nie dla elity znawców, ale dla całego narodu. Jest to problemat również bardzo aktualny, streszczający się w haśle „muzyka dla mas". Maklakiewicz powołuje się na stan, jaki mamy obecnie w Sowietach, gdzie najszersze warstwy biorą udział w życiu muzycznym. Ale zapomina dodać jakim kosztem to jest osiągnięte, jakim obniżeniem poziomu i gatunku muzyki to się opłaca. I z jaką szkodą dla muzyki rosyjskiej. To też nie wiem, co jest gorszym złem: czy to, żeby dla większości narodu pozostawała niedostępna naprawdę dobra muzyka, kultywowana przez nieliczną stosunkowo elitę, czy też żeby dla wszystkich istniała tylko mierna muzyczka. Tym bardziej, że na drodze świadomego obniżenia poziomu niezawsze się osiąga większą dostępność muzyki. Sądzę, że taki utwór jak „Ostatnie werble", który jest przykry dla prawdziwych muzyków, wcale nie jest dostępniejszy przez to dla „szerokich sfer", które będą wolały te same piosenki w „stanie naturalnym". Bo za błąd uważam tezę, że muzyka narodowa, to muzyka dla całego narodu. Wtedy u nas muzyką najbardziej narodową byłyby modne i przeważnie z bardzo niepolskiego natchnienia pochodzące „szlagiery" taneczne śpiewane nie tylko na dancingach, ale niestety również po wsiach przez chłopów. Moim zdaniem za muzykę narodową uważać należy właśnie kwintesencję, to najlepsze, co w dziedzinie muzyki przez dany naród zostało wyprodukowane. A że jest to niedostępne szerokim warstwom, to jest zupełnie inna sprawa. Przeważnie staje się dostępne po pewnym czasie. A do tego, by to mogło najprędzej nastąpić, prowadzi nie obniżanie aspiracyj, ale umuzykalnienie społeczeństwa, czego się nigdy nie dokona przy pomocy złej muzyki. U nas pod tym względem sprawy stoją bardzo źle i zanim nie dojdziemy do stanu, w jakim znajdują się np. Czechy, lub Anglia nie mówiąc już o przysłowiowych Niemczech, nie możemy marzyć o przeniknięciu współczesnej w a r t o ś c i o w e j polskiej muzyki „pod strzechy".

## „RUCH KULTURALNY" O MUZYCE.

Wychodzi w Warszawie miesięcznik „Ruch kulturalny", organ nacjonalistycznego i „totalistycznego" odłamu młodzieży. W Nr. 2-gim tego pisma znajdujemy artykuł O. Kopczyńskiego „Muzyka daleka i bliska" (zagajenie rozważań na tematy społeczno-muzyczne). Na wstępie autor stwierdza, że muzyka z racji swego abstrakcyjnego charakteru jest sztuką najbardziej autonomiczną.

„Ciągła ewolucja twórczości muzycznej jest pozornie absolutnie nieskrępowana żadnymi sugiestiami konkretnych warunków życia, żadnymi konfliktami zewnętrznymi, żadną poza muzyczną formą (?)

życiową — czyli tym wszystkim, co najdobitniej wyraża się i symbolizuje w pojęciu cenzura. Muzyka nie zna rządów cenzury. Twórczości muzycznej nie potrzeba nawet zdobycia opinii, zawsze potrafi stworzyć swój świat trwalszy i mocniejszy od materialnych koniunktur, wpływów i tendencyj, czego w takim stopniu nie potrafi dokonać żadna z innych gałęzi sztuki. I tutaj jest podstawa prawdziwej „autonomii" muzyki, wynikającej z naturalnego charakteru sztuki muzycznej, nie z pustego, frazeologicznego w uogólnianiu hasła.

Ale jednak jest więź, która łączy nierozerwalnie twórczość muzyczną z czasem, z życiem, z całą resztą przejawów ludzkiego bytowania, więź, której rozerwanie powoduje spłycenie, zmarnienie, utonięcie w pustych, nietrwałych spekulacjach. Jest to niezniszczalny związek z duchem i charakterem środowiska, z jego rozwojem i potrzebami, związek z życiem Narodu".

Jakież według autora konsekwencje w muzyce pociągnąć musi ten związek twórczości z życiem narodu? P. Kopczyński stwierdza, że konsekwencje te nie mogą polegać na zewnętrznym, mechanicznym przymusie gdyż

„Muzyka, prócz poważnych, ale nie podstawowych wyjątków nie jest związana z tematem i z treścią ideową. Główny wysiłek w utrwalaniu więzi narodowej w muzyce (poza programowej) skierowany być powinien na szczere i głębokie odczucie idei dla wynikającego stąd podświadomego przesycenia nią twórczości muzycznej. Dzięki temu osiągnąć ona może największe możliwe wartości poza techniczne".

A więc, jak widzimy, pomimo różnego „języka" ostateczne wnioski p. Kopczyńskiego są zbliżone do przytoczonych powyżej tez p. Régameya. Również dalsze rozważania p. K. na temat popularyzacji muzyki nie odbiegają zasadniczo od poglądów Régameya. Ta zbieżność zapatrywań na sprawy muzyczne u „liberała" i nacjonalisty świadczy o tym, że chyba nigdy polska twórczość muzyczna nie zostanie skrępowana rygorystyczną a ciasno pojętą totalną planowością, która dziś nadaje ton życiu muzycznemu Rosji czy Niemiec. Oczywista musimy sobie przytym zdawać sprawę, że zupełnie czym innym jest mechaniczno-rygorystyczne narzucanie sztuce „ideologii", a co innego planowe budowanie jej podstaw materialnych czy organizacyjnych. Jest to rozróżnienie konieczne i ważne.

## „DIONIZYJSKI SZAŁ"

Jak wiadomo słuchaczom transmisji radiowej koncertu Jana Kiepury i Marty Eggerth z Krakowa — mistrz w ciągu koncertu sypał jak z rękawa dowcipami, „powiedzonkami", w ogóle flirtował z publicznością. W rezultacie całość przypominała raczej wiec niż audycję muzyczną. Spotkało się to z pewnymi wyrazami dezaprobaty w prasie. Na to w „Antenie" (Nr. 10) ktoś podpisany literami p. i. w artykule „Człowiek szczęśliwy" wystąpił w obronie mistrza oświetlając sprawę zgoła odmiennie. Mianowicie:

„Był to radosny, dionizyjski szał człowieka szczęśliwego, który w szczęśliwości swojej radby świat cały wziąć w ramiona, z całym światem szczęściem swoim się podzielić".

Obrona suggestywna, pełna żaru. Chociaż...

## COŚ NA PRIMA APRILIS

Widocznie dla uczczenia zbliżającego się uroczystego dnia 1-go kwietnia pomieszczono w „Muzyce" (Nr. 2) w dziale „Życie muzyczne stolicy" następującą wiadomość.

„W dziedzinie muzyki *symfonicznej* mamy do zanotowania fakt radosny: wykonanie nowego dzieła Romana M a c i e j e w s k i e g o, koncertu na 2 fortepiany (kompozytor i Kazimierz K r a n c)".

My ze swej strony mamy do zanotowania również radosne fakty: w dziedzinie muzyki kameralnej — wykonanie symfonii Palestra, oraz w dziedzinie muzyki wokalnej — wykonanie „Koncertu na orkiestrę" Kondrackiego.

*ch. h.*

---

# Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

## WARSZAWA

Cały okres sprawozdawczy upłynął pod znakiem konkursu chopinowskiego. Filharmonię codzień wypełniały tłumy ludzi, którzy poza tym nigdy na koncerty nie chodzą; zależnie od sympatyj politycznych urządzano klakę tym lub innym „zawodnikom", pasjonowano się coraz bardziej, a w rezultacie jak zwykle wszyscy byli rozczarowani orzeczeniem jury, tak jak gdyby w istocie można było poziom czyjegoś artyzmu wymierzać numerkami i ustalać ścisłą kolejność wartości. To też jakiekolwiek byłoby orzeczenie jury, zawsze spotkałoby się z niezadowoleniem. Naprawdę zdziwienie wzbudzić mogły tylko orzeczenia rażąco niewytłumaczalne, jak np. przyznanie bardzo dalekich miejsc tak doskonałym pianistkom jak Chieko Hara i Tacjana Goldfarb, niedocenienie szkoły francuskiej, reprezentowanej przez bardzo dobrych i subtelnych pianistów jak Lelia Gousseau lub Maillard-Verger, no i dziwne rozstawienie Małcużyńskiego i Ekiera, różnica między którymi wcale nie była tak wielka i to raczej na korzyść Ekiera.

Ale trudno. Z punktu widzenia artystycznego nie są to sprawy najważniejsze. Wartościowe w tym konkursie jest wykrycie szeregu prawie dotąd nieznanych świetnych pianistów, oraz możność porównania szkół. Prawa sowieckich przedstawicieli do pierwszych nagród nikt nie kwestionował. Dali oni wszyscy popis wspaniałej szkoły pianistycznej, ale bynajmniej nie ograniczającej się do samej tylko wirutuozerii. Pod tym względem znamienny był recital laureata 1-szej nagrody Jakóba Zaka. Chociaż program zawierał parę numerów „nieprzyzwoicie" popisowych, jednocze-

śnie na tym samym koncercie usłyszeliśmy wykonania „Toccaty" Bacha i „Scherza cis-moll Chopina, stojące na bardzo wysokim poziomie interpretacyjnym.

Konkurs Chopinowski był również (co zresztą było za mało uwidocznione w wynikach nagród) wielkim triumfem szkoły francuskiej, gdzie spotkaliśmy się nie tylko ze świetnym przygotowaniem technicznym, ale również z wielką finezją i mądrością odtwórczą. Zwłaszcza chlubnie szkołę tę reprezentowały Lelia Gousseau i Japonka Chieko Hara. Niespodziankę sprawili Niemka Axenfeld i Anglik Dossor, pochodzący z krajów, od których jak dotąd nie przywykliśmy oczekiwać dobrej interpretacji Chopina. Niespodzianka była tym milsza.

Jeśli chodzi o chopinistów polskich, to uderzające jest, iż żaden z naszych reprezentantów nie ma tej wspaniałej lekkości technicznej, co wielu obcych pianistów. Pod względem interpretacyjnym sprawa ma się znacznie lepiej i pod tym względem jestem osobiście zdania, że Ekier, zwłaszcza w koncercie jest na lepszej drodze niż Małcużyński.

W Filharmonii usłyszeliśmy jak zawsze wspaniałego Roberta Cassadesus, świetnego skrzypka H. Temiankę oraz sędziwego wirtuoza, ucieleśniającego całą swą postacią i grą tak już dla nas zamierzchłe czasy — Emila Sauera. Dyrygowali Fr. André, Wiłkomirski i van der Pals.

Programy koncertów zawierały na ogół mało specjalnie wyróżniających się utworów. Wiłkomirski dyrygował po raz pierwszy w Filharmonii Warszawskiej IV Symfonią Poradowskiego oraz znaną z zeszłorocznej audycji Ormuzu „Suitą góralską" Ekiera. Wykonanie w Filharmonii „Ostatnich werbli" Maklakiewicza musiało wzbudzić smutne refleksje na temat tego, jak ten świetny talent kompozytorski marnuje się na komponowanie podobnie chybionych w pomyśle dzieł.

Bardzo udany był koncert Polskiego Radia w „Romie". Interesującym i inteligentnie ułożonym programem dyrygował M. Mierzejewski i odniósł w pełni zasłużony triumf. Jest to zupełnie dojrzały i wyrobiony, a pełen młodzieńczego ognia dyrygent. W programie jego zwróciły uwagę nigdy u nas nie grywana pierwsza Suita z „Dafnis i Chloe" Ravela, oraz Suita z „Shylocka" Fauré'go. Największą sensacją koncertu było jednak pierwsze wykonanie „Koncertu na 2 fortepiany" Romana Maciejewskiego, przez kompozytora i Kazimierza Kranca. Jest to utwór napisany naprawdę z żywiołowym talentem, utwór uderzający dojrzałością i świeżością koncepcji, nadzwyczajnie udaną syntezą elementów bardzo nowoczesnych z tradycyjnymi, faktury polifonicznej z homofoniczną, dobrego métier ze szczerą inspiracją.

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwie audycje „Ormuzu", poświęcone dawnej muzyce, na których wykonano m. in. „Kwartet smyczkowy" D-dur oraz rzadko grywany „Kwartet" na fortepian i instrumenty dęte Mozarta, „Kwintet" J. Chr. Bacha oraz kwartet Fr. Lessla. P. Szlemińska odśpiewała szereg pieśni Haydna i Schuberta.

W operze odbyła się dawno zapowiedziana premiera baletu Ryszarda Straussa „Legenda o Józefie" i wzbudziła rozczarowanie. Nie tyle ze względu na muzykę, bo o tej wiedziało się, że stanowi raczej chybione dzieło twórcy „Tilla", ile z powodu odtwórcy głównej roli Leontiewa, który

bynajmniej nie okazał się tak wspaniałym tancerzem i aktorem jak go reklamowano.

*Dr. Konstanty Regamey*

LWÓW.

Sezon koncertowy, począwszy od stycznia, zaznaczył się we Lwowie pewnym ożywieniem i urozmaiceniem ruchu muzycznego. Dodać przy tym należy, że także poziom wykonania koncertów na ogół znacznie się podniósł.

Cieszymy się ponadto bardzo, że wreszcie Lwów ujrzał również polskich artystów, jak dr. Z. Latoszewskiego, młodego, doskonałego dyrygenta poznańskiego oraz K. Wiłkomirskiego, znakomitego polskiego wiolonczelistę. Pierwsze ich występy zjednały sobie całkowicie muzykalny Lwów, który zawsze będzie ich witał z radością. Z ich nazwiskami bowiem łączy się też, co z naciskiem podkreślamy, wzbogacenie programów koncertów filharmonicznych o współczesne dzieła polskich kompozytorów, dotychczas we Lwowie nieznane.

Z Latoszewski z polotem i temperamentem wprowadził mianowicie jako nowość pogodną i melodyjną, o dobrej konstrukcji IV symfonię S. Poradowskiego, kompozytora, lubującego się w silnych efektach dynamicznych i w brzmieniu blachy.

K. Wiłkomirski odtworzył zaś bardzo artystycznie wielce ciekawy, doskonały w swej konstrukcji koncert wiolonczelowy J. Maklakiewicza.

Wielkim też zdarzeniem artystycznym dla Lwowa były dwa koncerty (szkoda, że niemal o identycznym programie) dyrygowane przez dr. H. Scherchena. O wiele większa niż zwykle liczba prób pod bardzo dobrym dyrygentem sprawiła, że obydwa te koncerty symf. można zaliczyć we Lwowie do najlepszych.

Program koncertów, dyrygowanych przez Scherchena, obejmował arcydzieła muzyki klasycznej, jak Mozarta Symfonię C-dur i Serenadę-notturno nr. 6, Beethovena VII symf. oraz koncert fort. c-moll, w wykonaniu L. Münzera i jako nowość II-gą symfonię znanego, piszącego w dwunastotonowej technice, lwowskiego kompozytora, dr. J. Kofflera.

Jak co roku prowadził koncert także dobrze już nam znany I. Neumark. Piękny jego koncert zawierał w programie utwory zawsze b. interesujące, jak uwerturę „Rosamunda" Schuberta, Dworzaka „Z nowego świata" i Czajkowskiego „Romeo i Julia". Solistą wieczoru był K. Wiłkomirski (p. wyżej).

W koncercie, kierowanym przez Z. Latoszewskiego, który z rozmachem artystycznym wykonał m. in. także Symfonię C-dur Schumanna, dał się poznać jako bardzo dobry skrzypek solista R. Odnopossoff (koncert Czajkowskiego).

W koncertach solistów wielkim powodzeniem (wg. inf.) cieszył się przede wszystkim Fr. Kreisler; poza tym słyszeliśmy znakomitego polskiego skrzypka J. Cetnera, tym bardziej interesującego, że po b. długiej przerwie, oraz z pianistów St. Askenasego z wieczorem sonat Beethovena, nadto Z. Drzewieckiego i Pinińską. Wcale ciekawy — był „wieczór Chopina" w wykonaniu uczniów L. Münzera (Buchband, Geist, Gorbaty, Herchenreder, Portnoj).

Miłą niespodzianką był koncert symf. Pol. Tow. Muz., przygotowany przez Dyr. dr. A. Sołtysa, tym bardziej, że znalazło się w nim b. piękne i cenne dzieło, rzadko słyszane „Stabat Mater" K. Szymanowskiego na chór (P. T. M.), sola (Korwin-Szymanowska, Hinglerówna, Wraga) i orkiestrę. Wykonanie koncertu jakkolwiek przy współudziale głównie sił uczniowskich, zwł. w smyczkach (z klas cenionych pedagogów prof. Bauera i Sladka) stało na wysokim poziomie.

Z zadowoleniem należy w końcu zanotować jeszcze pewne ożywienie wśród chórów lwowskich, które wystąpiły z kilkoma koncertami. Lutnia-Macierz pod dyrekcją J. Kołaczkowskiego dala „wieczór kolęd" ukł. St. Niewiadomskiego, Bard śpiewał starannie na swym koncercie jubileuszowym pod dyrekcją M. Krzyńskiego, A. Sołtysa i A. Stadlera, wreszcie odbył się koncert kompozytorski A. Stadlera, również jubilata, przy współudziale kilku chórów lwowskich i ork. filh. Radzibyśmy, by w programach znajdowały się także polskie utwory nowsze, których ostatnie lata przysporzyły wiele (Kamieński, Sikorski, Szymanowski, Wiechowicz i in.).

W operze wznowienia. Wreszcie i „Straszny dwór"!

*J. J. Dunicz.*

## POZNAŃ

Opera zajęta jest utrwalaniem żelaznego repertuaru. Dokonano całego szeregu wznowień, które wypadły zupełnie udatnie zarówno pod względem muzycznym jak i wokalnym. Opera tutejsza rozporządza obecnie kilkoma dobrymi siłami wokalnymi, co łącznie ze starannym przygotowaniem muzycznym sprawia, że publiczność chętnie słucha nawet tak ogranych rzeczy jak Aida, Manon, Dama pikowa, Lakme, Lohengrin, Carmen, Faust i t. p. Przyjezdni goście popisują się także tymi samymi partiami (Karklin, d'Ancona). I ten ograny repertuar tak dalece zajmuje słuchaczy, że nawet zmniejszono ilość przedstawień operetkowych!

Koncertów symfonicznych było dwa. Jednym dyrygował zupełnie przeciętny kapelmistrz berliński Hans Benda, drugim Zdzisław Jahnke, dyrektor Państwowego Konserwatorium w Poznaniu. Występ Jahnkego przy pulpicie kapelmistrzowskim był wydarzeniem. Oczekiwano tego z dużym zainteresowaniem, miał się bowiem przedstawić w nowej roli muzyk, który swój fach traktuje z najwyższą sumiennością, gruntownością i powagą, — artysta, który ma świadomość swoich sił i równocześnie poczucie odpowiedzialności — człowiek, który ceniąc powodzenie życiowe daleki jest od próżnej chełpliwości tych, którzy robienie kariery uważają za jedyny, godny wysiłku cel życia. Że tak jest dowodzi właśnie fakt, iż zadebiutować w roli kapelmistrza postanowił Jahnke dopiero teraz, po długim, bo od najwcześniejszego dzieciństwa (Jahnke był cudownym dzieckiem w najprawdziwszym znaczeniu tego słowa) przgotowaniu, po zdobyciu ogromnej praktyki i rutyny solistycznej i zespołowej, po sumiennym technicznym przygotowaniu wstępnym do nowej roli. To też rezultat był ten, że od pierwszych taktów nastrój wyczekującej życzliwości ustąpił od-

razu przed powagą i autorytatywnością sytuacji wytworzonej i narzuconej przez dyrygenta. Sylwetka artystyczna Jahnkego ma pewną surowość, ascetyczność, nie wolną chwilami nawet od pedantyzmu, jest jednak tak jednolita i zharmonizowana, że tworzy własny styl, tak bezkompromisowy i czysty w swych liniach, iż budzi szczery respekt.

W programie dyrygowanym przez Jahnkego na pamięć (choć nuty były na pulpicie) najciekawszym punktem był rzadko wykonywany podwójny koncert na skrzypce i wiolonczelę z orkiestrą Brahmsa. Solowe partie tego utworu, najeżone wielkimi trudnościami technicznymi nie mają w sobie nic na pokaz. Stawiają wykonawcom olbrzymie wymagania nie odwdzięczając im się prawie niczym. To też są to partie dla takich artystów, którzy wewnętrzną treść swej pracy stawiają ponad zewnętrzny, osobisty sukces. Artystami tymi byli w danym wypadku. Tadeusz Szulc — skrzypce i Dezyderiusz Danczowski — wiolonczela. Zresztą pod tym znakiem był ułożony i wykonany cały program tego koncertu.

Na koncercie dyrygowanym przez Bendę solistą był Jan Rakowski na viola d'amore. Artysta ten ze swym starodawnym instrumentem stał się popularnym w Polsce dzięki częstym występom w radio. Tym razem nie wykonał żadnych nowości (o które nie łatwo w dzisiejszych czasach, bo kto poza Poradowskim pisze na viola d'amore?). Usłyszeliśmy koncert Vivaldiego i właśnie Poradowskiego, już grany niejednokrotnie i w radio i publicznie.

Z recitalowym programem (Chopin) wystąpił tylko jeden Lisicki, który miał bardzo szczęśliwy wieczór, wykazując w niektórych utworach nadzwyczajne skupienie, pewność palcową i piękny ton.

W Konserwatorium odbyły się dwa popisy publiczne — orkiestrowy i solowo-kameralny. Orkiestra pod dyrekcją Zdzisława Jahnkego wykonała duży i trudny program symfoniczny, a na wieczorze solowo-kameralnym zwrócił uwagę wysoki poziom właśnie zespołów kameralnych, dętego — prowadzonego przez p. Madeję i smyczkowego — prowadzonego przez p. Danczowskiego. Poza tym doskonałe rezultaty dały solowe popisy klas pp.: Konatkowskiej, Lisickiego i Zaleskiego. Ze starannie przygotowanymi popisami swych uczni wystąpiła także prywatnie ucząca p. Padlewska oraz uczący w szkole im. Karłowicza pp.: Marek-Onyszkiewiczowa — śpiew i Brzostowski — fortepian.

*St. Wiechowicz*

## KRAKÓW

Niezbyt wiele działo się w Krakowie w ostatnim okresie. Jako dyrygent koncertu Filharmonii bawił u nas kapelmistrz rozgłośni lipskiej Teodor Blumer, muzyk pełen równowagi i opanowania zabarwionego zresztą trochę pewną flegmatycznością. Jego spokój udzielił się wykonawcom, nie pamiętam, żeby kiedykolwiek grali nasi filharmonicy Mozarta tak równo i pewnie. Wykonane w drugiej części utwory współczesnych kompozytorów niemieckich nie były zbyt interesujące, charakteryzowały one dobitnie obecne nastawienie „frontem do szarego człowieka". Kapelmistrzem marcowego koncertu był Faustyn Kulczycki. Najważniejszy punkt

programu, VII Symfonia Beethovena znalazła w nim interpretatora panującego sprężyście nad orkiestrą i wydobywającego z niej interesujące efekty dynamiczne. Nieco do życzenia pozostawiała plastyka tematów i intonacja instrumentów dętych. Koncert ten odbył się w gronie zaproszonych gości, zasadniczo zaś był tylko transmisją radiową. Ograniczenie to wynikło ze względów oszczędnościowych, podobno Magistrat ograniczył subwencję wypłacaną Filharmonii.

Koncert Kameralnego Zespołu Instrumentalnego Tow. Muz. poświęcony był twórczości kompozytorki londyńskiej, Elżbiety Maconchy. Program był wielostronny, nie całkiem równy, lecz w całości interesujący; zdradzał poważne opanowanie przez kompozytorkę techniki pisarskiej, szczerą, choć może trochę chłodną inwencję i ogromne wyczucie instrumentów tak smyczkowych jak dętych i fortepianu. Jako wykonawcy wystąpił zespół kameralny dęty pod batutą Franciszka Nierychły, coraz bardziej wyrabiającego się na dobrego dyrygenta, bardzo dobrze przygotowany kwartet prof. Syrewicza, a jako solistka Olga Martusiewicz. Koncert ten był typowym przejawem bezinteresowności i szczerego entuzjazmu wykonawców, gotowych zawsze uprawiać dobrą muzykę bez względu na jej przystępność. Szkoda że publiczność, nie dopisała.

Wspomnieć też należy o koncercie Jana Kiepury, który sprawił tym razem miłą niespodziankę. Bardziej wybredni słuchacze stwierdzili ze zdziwieniem, że popularny tenor jednak postępuje naprzód na drodze umuzykalnienia. Niektórych arii (np. z „Manon") słuchało się naprawdę z przyjemnością. Współdziałała w koncercie Marta Eggert, zdobywając publiczność krakowską niewielkim, lecz ładnym głosem i dużą kulturą śpiewaczą.

W Stowarzyszeniu Młodych Muzyków zwróciły na siebie uwagę dwa pierwszorzędne występu artystów opery. Baryton Stefan Romanowski przedstawił publiczności program wielostronny, zawierający kompozycje Verdiego, Wagnera i autorów krakowskich. W programie recitalu Marii Bieńkowskiej znalazły się arie i pieśni, polskie i obce. W koncercie tym współdziałała pianistka Nora Jollesówna, wykonując po raz pierwszy „Wariacje" młodego kompozytora krakowskiego Mieczysława Drobnera.

Z zagranicznych wykonawców bawiła w Krakowie znakomita pianistka France Ellegar.

*Dr. Włodzimierz Poźniak*

## KATOWICE

Sprawozdanie z ruchu koncertowego w Katowicach za czas od Nowego Roku — nie przedstawia się zbyt bogato. Na dobrą sprawę zanotować jedynie można IV Koncert Symfoniczny Tow. Muz. (dyr. Eugeniusz Dziewulski, z Lublina, solistka Maria Smyczyńska, fortepian), koncert Stow. polsko-włoskiego im. „Dante Alighieri", oraz koncert Śl. Konserwatorium na Pomoc Zimową.

IV Koncert Symfoniczny Tow. Muz. nie osiągnął niestety poziomu poprzednich koncertów, nie będziemy się przeto szerzej nad nim rozwodzić. Zauważymy jedynie, że kwestia stabilizacji orkiestry Symf. Tow. Muz. oraz,

co za tym idzie, zorganizowania produktywnego systemu pracy staje się kwestią palącą. System dotychczasowy — dwie do trzech prób na miesiąc i jeden koncert — doprowadziłby do ruiny zespół, złożony z samych mistrzów, a cóż mówić o zespole mniej wyrównanym, jakim w konsekwencji takiego stanu rzeczy musi być zespół katowicki. Czynniki, którym winien leżeć na sercu, rozwój orkiestry oraz umożliwienie jej spełnienia zadania, do którego jest powołana (może władze miejskie?) — zechcą chyba zrewidować swe dotychczasowe stanowisko, a w takim razie oczekiwać by należało, że życie muzyczne Śląska doznałoby znacznego ożywienia. Stan obecny utrzymać się na dłuższą metę naszym zdaniem nie da.

Koncert Tow. Polsko-Włoskiego pod względem artystycznym wypadł nad wyraz okazale. Świetnie dysponowani wykonawcy pięknego programu — p. Maria Bielecka (sopran), prof. J. Cetner (skrzypce) i prof. A. Brachocki (fortepian) — oczarowali licznie zebraną publiczność perłami swego reperetuaru. Program zawierał wyłącznie utwory kompozytorów polskich i włoskich. Niestety — pod względem organizacyjnym koncert bardzo szwankował. Radzimy na przyszłość organizatorom koncertu zwrócić się z prośbą do władz Tow. Muz., które niewątpliwie będą służyły swym doświadczeniem i znajomością rzeczy. Nie wątpimy przeto, że na najbliższym koncercie Tow. „Dante Alighieri" artystom dana będzie możność wykonania ich programów — do końca.

Po za tymi imprezami zanotować należy częste odwiedziny przedstawicieli sztuki tanecznej (balet Parnella, Loda Halama, Groke i Sorel, ostatnio świetny balet Jooss'a), którzy cieszą się wybitnym powodzeniem u naszej publiczności.

Śpiewacy (Bandrowska-Turska, Czaplicki, Prokopieni) zdobyli sobie również mir.

Zaczyna się budzić ze snu zimowego dziwnie ubogo w tym sezonie reprezentowany fortepian. Tow. „Aliance française" zapowiedziało recital nieznanego u nas, podobno świetnego — Gilles Guilbert'a. Z niecierpliwością również oczekujemy zapowiedzianych odwiedzin laureatów konkursu chopinowskiego, którego echa, dziwnie skąpo nam wydzielane przez Polskie Radio, wywołały wyjątkowo ożywiony rezonans.

Zanotować należy sukces, jaki odniósł wybitny artysta katowicki, dyr. Śl. Konserw. Muz., Faustyn Kulczycki, dyrygując koncertem symfonicznym w Krakowie.

*Herbert Krzok*

---

## Z ORMUZU

W marcu odbyły się na prowincji:

Koncert symfoniczny w Radomiu z udziałem Orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją J. Oziminskiego i audycje szkolne w wykonaniu zespołu: J. Draże, T. Łuczaj, S. Nadgryzowski, M. Stroiński (prelegent).

W Ostrowi Mazowieckiej, Płocku, Gostyninie zorganizowano audycje i koncerty w wykonaniu A. Gołębiowskiego, T. Kowalskiego, S. Nadgryzowskiego, J. Grabowskiej.

W Tomaszowie Mazowieckim i Kielcach odbyły się koncerty i audycje z udziałem I. Strokowskiej-Farjaszewskiej i H. Sztompki.

Programy XI i XII koncertów w Warszawie zawierały: Madrygały na chór mieszany Palestriny, Brandenburski koncert Nr. 6 Bacha, „Sinfonia da camera" Porpory, Sonatę na skrzypce i organy Mariniego, kwartety smyczkowe Mozarta i Lessla, Duet Haydna, Pieśni Schuberta i Brahmsa na alt z tow. altówki. Wykonawcami byli: Polska Kapela Ludowa pod dyr. S. Kazury, Kwartet Smyczk. Polsk. Radia, Zespoły kameralne z udziałem M. Szaleskiego, S. Tawroszewicz, I. Hupertowa, A. Szlemińska.

Kolejne programy audycji szkolnych poświęcone są Moniuszce, Chopinowi, muzyce wirtuozowskiej. Ogólna ilość produkcji ORMUZ'u w bieżącym sezone koncertowym przekroczyła już liczbę 500.

---

## Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

W dniu 1 marca 1937 r. jako w ostatecznym terminie nadsyłania utworów na Konkurs kompozytorski Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej ogłoszony w zeszycie IV-ym dwumiesięcznika „Muzyka Polska", str. 299, wpłynęły następujące kompozycje:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | Godło | „Dwadzieścia dwa" | „12 Impresyj na fortepian" |
| 2. | „ | „Fortepian" | „Sonata" |
| 3. | „ | „Gis-moll" | „Skarga bez słów" |
| 4. | „ | „Grudzień" | „Sonata" |
| 5. | „ | „Kaprys" | „Opowieść" |
| 6. | „ | „Klasyk" | „Sonatina" |
| 7. | „ | „Kontrasty" | „Wariacje" |
| 8. | „ | „Kryżena" | „Wariacje" |
| 9. | „ | „Lira" | „Temat z wariacjami" |
| 10. | „ | „Mir" | „Sonatina" |
| 11. | „ | „Niechaj żywi nie tracą nadziei" | „Sonata" |
| 12. | „ | „Nieznany" | „Suite balkanique" |
| 13. | „ | „Nowogródek" | „Inwencje" |
| 14. | „ | „Orawa" | „Sonata Orawska" |
| 15. | „ | „Orion" | „Wariacje na temat ludowy" |
| 16. | „ | „Posthumus" | „Sonatina quasi una fantasia" |
| 17. | „ | „Pro arte" | „Na Kujawach" |
| 18. | „ | „Pro Patria" | „Suita na fortepian" |
| 19. | „ | „Providencia" | „Elegia" |
| 20. | „ | „Qui tacet non semper concentire videtur" | „Panergon" (15 Preludiów) |
| 21. | „ | „Redivivus" | „Theme et variations" (la semaine) |
| 22. | „ | „Romantique" | „Sonate romantique" |
| 23. | „ | „Staccato" | „Suite a 1 antique" |
| 24. | „ | „Synkopa" | „Wariacje F-dur na temat własny" |

| | | |
|---|---|---|
| 25. | Godło „Tam-tam" | „Ballada" |
| 26. | „ „Tolin" | „3 Kompozycje stylowe" |
| 27. | „ „Waga" | „Ballada" |
| 28. | „ „War" | „Wariacje na temat własny" |
| 29. | „ „Wojna" | „Romanca" |
| 30. | „ „Wesele" | „Mazurek" |
| 31. | „ „Żart" | „Scherzo" |
| 32. | „ „Z" | „Sonata quasi una fantasia" |
| 33. | „ „Zadora" | „Wariacje na temat własny" |
| 34. | „ „18" | „Sonata" |
| 35. | „ „671" | „Sonata fortepianowa" |
| 36. | „ „r. 1937" | „3 mazurki" |
| 37. | „ „91083" | „Suita cygańska". |

Do wszystkich wymienionych kompozycyj zostały dołączone koperty oznaczone godłami identycznymi z godłami zamieszczonymi na rękopisach.

Wymienione kompozycje, jako złożone w terminie, podlegają rozpatrzeniu przez członków Sądu powołanego do rozstrzygnięcia konkursu.

Warszawa, dnia 1 marca 1937 r.

*

Na Konkurs T. W. M. P. i Niższej Szkoły Muzycznej im Chrapowickiego (utwór o dowolnej formie dla zespołu dziecięcego) nadesłano następujące prace.

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Godlo „Akord" | „Suita dziecięca" |
| 2. | „ „Guliwer" | „Suita" |
| 3. | „ „Ejo" | „Rybi bal". |

Prace te podlegają rozpatrzeniu przez członków jury.

---

# KRONIKA

## POLSKA

### Gdynia

Znany pianista *Stanisław Szpinalski*, dyrektor konserwatorium w Wilnie dał w dniach 22-go i 24-go stycznia *recitale w Gdyni i w Gdańsku* wykonując utwory Bacha, Scarlattiego, Beethovena, Chopina i Łabuńskiego.

*

Na lato projektowane są tutaj *festivale operowe na wolnym powietrzu* pod nazwą „Opera leśna" (na wzór podobnych przedstawień, urządzanych w Zoppotach). Przedstawienia odbywałyby się na polanie Redłowskiej nad morzem. W skład komitetu organizacyjnego tej imprezy weszli przedstawiciele władz miejscowych oraz stowarzyszeń muzycznych, śpiewaczych i kulturalno-artystycznych.

### Katowice i Ziemia Śląska

*Towarzystwo Muzyczne* w Katowicach powołane do życia w r. 1932 może się pochlubić piękną działalnością. Zorganizowano szereg kursów muzycznych, w r. 1934 powstała orkiestra symfoniczna która ma już za sobą 25 kon-

certów (w tym kilka poświęconych twórczości kompozytorów polskich). Ponadto urządzono 16 recitali, 15 koncertów szkolnych oraz głośny konkurs gry na instrumentach dętych drewnianych.

*

*Śląskie Konserwatorium Muzyczne* w Katowicach otrzyma w roku przyszłym od sejmu śląskiego ok. 20.000 zł. subwencji, zaś *Towarzystwo Muzyczne* otrzyma 10.000 zł. na koszta koncertów.

*

Kompozytorzy śląscy ukończyli ostatnio szereg *nowych kompozycyj. Faustyn Kulczycki* napisał trio na obój, klarnet i fagot, *Bolesław Szabelski* ukończył suitę na orkiestrę, *Marian Cyrus Sobolewski* — utwór symfoniczny „Akwarele", wreszcie *Władysława Markiewiczówna* napisała trio na obój, fagot i harfę, suitę na dwa fortepiany oraz kwartet na instrumenty dęte drewniane.

*

Dnia 18 lutego odbył się w sali Konserwatorium Śląskiego w Katowicach koncert urządzony przez *Towarzystwo polsko-italskie* Dante Alighieri na cele filantropijne „Caritasu".

### Kielce

Kompozytor kielecki *Stanisław Krzyżanowski* otrzymał za pośrednictwem konsulatu francuskiego (Kraków — Katowice) *podziękowanie od rządu francuskiego* za ofiarowany przez niego armii francuskiej koncertowy marsz żałobny p. t. „Bohaterom Francji". Marsz ten został przez francuskie ministerium wojny przydzielony orkiestrom gwardii republikańskiej do wykonywania przy odpowiednich uroczystościach. P. Krzyżanowski jest autorem wielu utworów na orkiestrę dętą granych przez reprezentacyjne orkiestry polskie.

### Kraków

Dnia 21go lutego odbył się w teatrze im. Juliusza Słowackiego wielki koncert urządzony staraniem i na dochód Obywatelskiego Komitetu Pomocy Zimowej Bezrobotnym. Program wypełnił *Jan Kiepura i jego żona Marta Eggerth*. Koncert transmitowany był przez wszystkie rozgłośnie polskie. Był to ostatni przed dłuższym wyjazdem za granicę występ Kiepury w Polsce.

### Limanowa

Z powodu zlikwidowania rafinerii nafty w Limanowej rozwiązane zostało towarzystwo śpiewacze „*Echo Podhala*" złożone prawie wyłącznie z pracowników rafinerii.

### Lwów

We Lwowie istnieje od kilku miesięcy *chrześcijański związek zawodowy muzyków*. Prezesem zarządu jest p. A. Stadler.

*

Dnia 21 lutego odbył się uroczysty koncert kompozytorski *Alfreda Stadlera* z okazji obchodu jego *25-o letniej działalności artystycznej*. W wykonaniu koncertu wzięło udział szereg chórów lwowskich, orkiestra Filharmonii oraz soliści. Dyrygował Jubilat.

*

Towarzystwo śpiewacze „*Bard*" obchodziło w tym sezonie 30-o lecie swej działalności.

*

Dotychczasowy kierownik *teatrów miejskich* we Lwowie Wilam Horzyca zrezygnował z dalszego ich prowadzenia. Jako kandydat na to stanowisko w przyszłym sezonie wymieniany jest śpiewak operowy *Roman Wraga*.

*

W końcu lutego na cmentarzu Łyczakowskim odbyło się uroczyste po-

święcenie nagrobka Ludwika Czarnockiego, znanego artysty i zasłużonego dyrektora teatrów miejskich we Lwowie.

Poznań

W dniu 19-go lutego odbył się tutaj pierwszy po dłuższej przerwie *recital* profesora konserwatorium *Zygmunta Lisickiego*. Program zawierał wyłącznie utwory Chopina. Dochód z recitalu przeznaczony był na cele harcerskie.

*

W gmachu W. S. H. odbył się w dniu 22-go lutego III-ci bezpłatny miejski *koncert popularny*. Program wykonało *tow. śpiewacze „Lutnia"* pod dyrekcją prof. Mariana Weigta z udziałem solistów. Wykonano szereg utworów na chór mieszany Niewiadomskiego, Wiechowicza, Nowowiejskiego, Kamieńskiego, Szymanowskiego, Maciejewskiego i Weigta, oraz solowe pieśni Chopina i Kamieńskiego.

Stanisławów

Dyrektor konserwatorium w Stanisławowie znany kompozytor i dyrygent *Tadeusz Jarecki* wraz ze swą żoną śpiewaczką *Luizą Llewelyn Jarecką* opuścił Polskę wyjeżdżając na stałe do *Ameryki*.

Toruń

Pierwszy koncert *toruńskiej orkiestry symfonicznej* zorganizowanej przez Pomorskie Towarzystwo Muzyczne odbył się w dniu 15-go lutego. Dyrygował *prof. Lucjan Guttry*, solistą był skrzypek *Zdzisław Roesner*.

Warszawa

Dnia 1-go marca odbył się w sali teatru Wielkiego *uroczysty koncert-akademia* dla uczczenia pamięci ś. p. *Stanisława Niewiadomskiego*. Koncert ten zorganizowany został przez szereg stowarzyszeń śpiewaczych i muzycznych na czele ze Stowarzyszeniem Pisarzy i Krytyków Muzycznych, którego zmarły był członkiem honorowym i pierwszym prezesem. Na koncercie obecny był p. minister W. R. i O. P. Świętosławski. W wykonaniu programu złożonego wyłącznie z utworów *Niewiadomskiego* wzięło udział Tow. Śpiewacze „Harfa" pod dyr. W. Lachmana oraz szereg najwybitniejszych śpiewaczek i śpiewaków warszawskich.

*

W dniu 25-go lutego przed mikrofonem Polskiego Radia odbyło się pierwsze wykonanie *kwartetu smyczkowego* d-moll młodego kompozytora *Franciszka Maklakiewicza* (brata Jana Maklakiewicza). Utwór ten wykonany został przez kwartet smyczkowy Polskiego Radia.

*

W lutym zanotować należy dwa niezwykle udane występy młodych dyrygentów polskich: *Mieczysława Mierzejewskiego* (koncert w „Romie" 23 lutego) i *Kazimierza Wiłkomirskiego* (koncert symfoniczny w Filharmonii Warszawskiej).

*

Przy konserwatorium warszawskim istnieje już drugi rok *„Koło teoretyków"*, utworzone przez grono słuchaczów tej uczelni. Koło prowadzi ożywioną działalność, mającą na celu pogłębianie wiedzy muzycznej członków i przygotowanie ich również do pracy *społeczno-muzycznej*. W tym celu urządzane są zebrania dyskusyjne, w których biorą udział jako goście studenci z innych uczelni; na zebraniach tych poddawane są dyskusji problemy społeczno-artystyczne. Prezesem koła jest *p. Wacław Kotowicz*.

*

W dniu 14-go marca odbyło się w Państwowym Instytucie Głuchoniemych

i Ociemniałych *poświęcenie organów* szkoły muzycznej dla ociemniałych. Inspektorem szkoły jest J. Niwiński, kierownikiem klasy organowej — H. Możdżonek.

### Konkursy i nagrody

Poznański oddział *Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego* ogłosił *konkurs* na utwór *na chór męski;* utwór ma być oparty wyłącznie na oryginalnych *tematach podhalańskich.* Można pisać na chór à capella albo z towarzyszeniem instrumentu ewentualnie zespołu smyczkowego imitującego zespół góralski. Czas trwania dowolny; przewidziane są *trzy nagrody:* 200, 150 i 100 zł. W jesieni r. b. odbędzie się publiczny koncert, na którym wykonane zostaną kompozycje nagrodzone. Termin nadsyłania prac pod adresem: *Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, Poznań ul. Fredry 10, pokój 363* upływa dnia 31 maja rb. Pod tymże adresem zasągnąć można bliższych informacyj oraz otrzymać drukowane warunki konkursu. W skład jury wchodzą: prof. dr. Ł. Kamieński, prof F. Nowowiejski, prof. W. Raczkowski, prof. A. Miętus i dr. J. Młodziejowski.

*

*Państwową nagrodę muzyczną* za rok 1937 w sumie 5000 zł. otrzymał *Bolesław Woytowicz,* znany warszawski kompozytor, pianista i pedagog. W skład jury nagrody wchodzili: Dezyderiusz Danczowski, Michał Kondracki, Jerzy Lefeld, Kazimierz Sikorski i Stefan Lidzki-Śledziński.

### Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

*W Sangershausen* (Turyngia) wystawiono z ogromnym powodzeniem „*Halkę*". Partię Jontka wykonał młody tenor polski Aleksander Hermes. W dniu 1-go marca odbyła się następna premiera „Halki" w teatrze miejskim w *Gotha.*

*

*Ignacy Paderewski* obiecał wziąć udział w polskich produkcjach muzycznych, urządzanych w ramach *wystawy paryskiej.* Koncert Paderewskiego poświęcony Chopinowi odbędzie się w Theatre des Champs Elysees *w końcu czerwca r. b.*

*

W ostatnich dniach stycznia zmarł w *Wiedniu* w wieku lat 87 znany i zasłużony profesor śpiewu *Mieczysław Horbowski.*

*

Kapelmistrz polski *Jerzy Bojanowski* zamieszkały stale w Chicago wystąpił na koncertach symfonicznych *w Minneapolis i Winnipeg* (Kanada). Programy tych koncertów zawierały m. in. utwory polskie: „Step" *Noskowskiego,* „Odwieczne Pieśni" *Karłowicza* i „Stańczyk" *Różyckiego.*

*

Tygodnik amerykański *„The Saturday Eving Post"* drukuje anegdotyczne wspomnienia *Paderewskiego* spisane przez p. Marię Lawton.

*

W ramach cyklu koncertów urządzanych przez *Filharmonię drezdeńską* pod nazwą *„Mistrzowie zagraniczni"* wykonano poemat symfoniczny „Step" *Zygmunta Noskowskiego.*

*

Znana śpiewaczka warszawska *Wanda Wermińska* bawiła w marcu *w Bukareszcie* występując gościnnie w tamtejszej operze. Cykl występów rozpoczęła „Aidą".

*

Prof. dr. *Zdzisław Jachimecki* wygłosił na uniwersytecie we *Frankfurcie* nad Menem *prelekcję* o Chopinie.

*

*Adam Dołżycki* występował gościnnie w królewskiej operze w *Sofii* dy-

rygując „Carmen", „Damą Pikową" i „Aidą". Po ogromnych sukcesach artystycznych dyrekcja opery sofijskiej zaproponowała p. Dołżyckiemu *3-letni kontrakt* na stanowisko dyrygenta i kierownika artystycznego opery.

*

W Cleveland tamtejsza orkiestra symfoniczna wykonała *„Harnasie" Karola Szymanowskiego.*

*

*Grzegorz Fitelberg* wyjechał do *Buenos Aires*, gdzie dyrygować będzie dziesięcioma koncertami symfonicznymi w teatrze Colon. Fitelberg włączył do swych programów również utwory polskie, mianowicie dzieła *Moniuszki, Karłowicza, Szymanowskiego, Woytowicza, Palestra, Wiechowicza i Kondrackiego.*

*

Znany śpiewak polski *Roman Wraga* (bas-baryton) wystąpił gościnnie w *Państwowej Operze w Hamburgu* w roli Scarpia w Tosce.

*

*W Berlinie* zmarł baletmistrz polski *Jan Trojanowski.*

*

Prasa niemiecka z wielkim uznaniem wyraża się o pianiście polskim *Raulu Koczalskim*, który dał w Niemczech *cykl recitali* poświęconych Chopinowi.

## ANGLIA

Z okazji *rocznicy puszkinowskiej* w studio radia londyńskiego odbył się koncert symfoniczny poświęcony *muzyce rosyjskiej.* Dyrygował znany kapelmistrz Malko, program zawierał I-ą i III-ą symfonię Czajkowskiego. Oprócz tego radiostacja londyńska nadała fragmenty z „Eugeniusza Onegina" Czajkowskiego oraz arię z opery Dargomyżskiego „Rusłan i Ludmiła", którą odśpiewała Olga Słobodskaja.

*

W ramach *uroczystości koronacyjnych* króla Jerzego VI przewidziany jest szereg wartościowych imprez muzycznych. Obok wspomnianego już *„Pierścienia Nibelungów"*, którym dyrygować będzie Wilhelm Furtwangler, przewidziane są gościnne występy włoskiego zespołu operowego, który pod dyrekcją C. Formichi'ego odegra opery *„Otello" i „Falstaff".* Wreszcie wykonany będzie *„Palleas"* Debussy'ego, który poprowadzi Albert Wolf.

## AUSTRIA

Gazety wiedeńskie donoszą, że domek w którym zamieszkiwał *Beethoen w Heiligenstadt* i w którym napisał 6-tą symfonię został nabyty przez pewnego oberżystę, który zamierza obrócić go na... skład siana. Wiedeńskie stowarzyszenie konserwacji zabytków historycznych nie rozporządza dostatecznym funduszem aby dom wykupić.

*

*Zrzeszenia zawodowe muzyków* austriackich zwróciły się do rządu z *memoriałem*, wskazującym *na ciężkie warunki* panujące wśród muzyków. Na 17.500 zrzeszonych muzyków, 10.000 zmuszonych jest do zarobkowania poza muzyką, zaś z pozostałych 7500 tylko 800 ma stałą pracę.

*

Wiedeń obchodził 70-letnią rocznicę pierwszego wykonania słynnego walca *Johanna Straussa „Nad pięknym, modrym Dunajem".* Walc ten wykonany został po raz pierwszy 15 marca 1867 r.

*

Wiedeńska orkiestra filharmoniczna wyjeżdża na *turnée po Francji i Anglii.*

*

W Augsburgu w domu gdzie swego czasu zamieszkiwał dziadek Mozarta i w którym urodził się jego ojciec Leopold, otwarto *„Muzeum rodziny Mozarta".*

## BUŁGARIA

Opera „*Car Kolojan*" współczesnego kompozytora bułgarskiego *Panco Vladigerowa* wystawiona została przez teatr słowacki w *Bratysławie*. Treść jej osnuta jest na historycznym konflikcie między przywódcą wyprawy krzyżowej Balduinem a carem bułgarskim Kolojanem. Opera odniosła wielki sukces.

## CZECHOSŁOWACJA

Teatr w Bernie morawskim wystawił operę sowieckiego kompozytora *Iwana Dzierżanowskiego* p. t. „*Cichy dom*" osnutą na tle epopei *Szołochowa* pod tym samym tytułem. Prasa czeska okazuje wielkie rozczarowanie z powodu konserwatywno-eklektycznego charakteru muzyki Dzierżanowskiego.

*

Doroczny *festival mozartowski w Pradze* odbędzie się w tym roku w jesieni i będzie obchodem 150-ej rocznicy przyjazdu Mozarta do Pragi.

## FINLANDIA

Zmarł w wieku 62 lat jeden z *najwybitniejszych kompozytorów* Finlandii *Erkki Melartin*. Studia muzyczne odbywał w Wiedniu, Rzymie i Berlinie, po czym powrócił do Finlandii, gdzie twórczość jego weszła w bliski związek z fińską muzyką ludową. Pozostawił szereg utworów symfonicznych, kameralnych, operę „Aino", ilustracje muzyczne do szeregu dramatów (m. in. Hauptmanna) oraz wiele pieśni.

## FRANCJA

Znany kompozytor *Jacques Ibert* napisał muzykę do filmu p. t. „*Człowiek znikąd*" w-g słynnej powieści *Luigi Pirandella* „*Mattia Pascal*". Ibert bawi obecnie w Rzymie, gdzie czuwa nad nagrywaniem swej muzyki.

*

Opera Comique w Paryżu wystawi jeszcze w tym sezonie operetkę *Alberta Roussela „Testament ciotki Karoliny"*, której prapremiera odbyla się w sezonie bieżącym w Ołomuńcu.

*

Słynny pianista *Alfred Cortot* wygłosił w Paryżu odczyt p. t. „*Poezja wirtuozostwa*". Jako ilustrację odczytu wykonał Cortot 24 preludia Chopina.

*

W ramach wystawy paryskiej przewidziany jest *międzynarodowy kongres śpiewu*, na którym postawiony ma być projekt utworzenia Międzynarodowej Akademii Śpiewu.

*

21 lutego odbyło się w Paryżu w obecności prezydenta Republiki *otwarcie Wielkiej Opery paryskiej* po dokładnym odnowieniu i przebudowie (jak wiadomo większość urządzeń scenicznych opery zniszczone zostało przez wielki pożar we wrześniu r. ub.). Na uroczystość otwarcia odegrano pierwszy akt „*Lohengrina*", pierwszy akt „*Ariadny*" Masseneta oraz specjalnie skomponowany balet.

*

Znana pianistka południowo-amerykańska *Magda Tagliafero* została mianowana *profesorem wyższego kursu fortepianiu* w konserwatorium paryskim.

*

„*Symfonia concertante*" na fortepian z orkiestrą *Florenta Schmitta*, której pierwsze wykonanie odbyło się w r. 1931 została ostatnio na koncercie w sali Colonne burzliwie wygwizdana.

*

Na programach koncertu urządzonego przez „*Ecole normale*" w Paryżu widniał następujący dopisek: „Każdy słuchacz otrzyma kopertę i proszony jest o włożenie do niej opłaty za miej-

sce w wysokości odpowiadającej jego możliwościom oraz zadowoleniu jakie odniósł z koncertu". Pismo „*Dissonances*", które podaje tę wiadomość zastanawia się, jakie honoraria otrzymali artyści, którzy występowali na tym oryginalnym koncercie.

*

Wielka Opera w Paryżu wystawiła „*Fidelia*" *Beethovena*. Niski poziom wykonania wywołał gwałtowne ataki prasy na dyrekcję Opery.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 92 *Karol Maria Widor*, znakomity wirtuoz organowy kompozytor i teoretyk, autor licznych dzieł organowych, orkiestrowych i operowych oraz książek.

## GRECJA

W greckich kołach muzycznych wiele mówi się o nowym instrumencie muzycznym, zbudowanym przez Greka *Tsamurkisa*. Instrument ten nosi nazwę *polikordu;* składa się z dużego pudła rezonansowego, 114 strun i 3-ch pedałów działających podwójnie jak w harfie. Instrument ten łączy w sobie cechy *fortepianu i harfy*, ale jest mniejszy i lżejszy. Ma on miękki, bardzo piękny ton. Narazie polikord jest używany tylko w Grecji, gdyż patent uniemożliwia rozpowszechnienie go drogą prywatną do innych krajów. O zaletach i przyszłości polikordu z entuzjazmem wypowiedział się m. in. słynny kapelmistrz ateński *Mitropulos*.

## HISZPANIA

Słynny tenor hiszpański *Miguel Fleta* bierze czynny udział w wojnie domowej walcząc w szeregach *armii powstańczej*.

## HOLANDIA

W Düseldorfie (Niemcy) odbyła się premiera groteskowej pantominy baletowej holenderskiego kompozytora *Jaap Kool* p. t. „*Tańczący dom*". Humorystyczno-groteskowa muzyka baletu spotkała się z dobrym przyjęciem prasy.

## ITALIA

„*Koronacja Poppei*" Monteverdiego odśpiewana zostanie w maju r. b. we Florencji oraz podczas wystawy „Sztuka i technika" w Paryżu. Śpiewać będzie zespół rzymskiego Teatro Reale.

*

Znany malarz włoski *Ettore Tito* jest zarazem kompozytorem. W Wenecji odbył się ostatnio koncert poświęcony jego twórczości.

*

Słynny pianista *Walter Gieseking* odbył wielkie turnee koncertowe po Italii wykonywując m. in. parokrotnie *koncert fortepianowy* kompozytora włoskiego *Ildebranda Pizetti'ego*.

*

Z okazji *IV-go festivalu muzyki współczesnej*, który odbędzie się tej wiosny w Rzymie wydział muzyczny organizacji faszystowskiej rozpisał *4 konkursy kompozytorskie* dla kompozytorów włoskich. Konkursy te mają tematy następujące: 1) utwór na wielką orkiestrę symfoniczną utrzymany w charakterze uroczystym i mający na celu uczczenie utworzenia *wielkiego imperium rzymskiego*, 2) utwór symfoniczny „*o charakterze południowym*" (żywy, o przejrzystej konstrukcji, wolny od wszelkich wpływów nordyckich i od impresjonizmu), 3) *trzy utwory na śpiew* z towarzyszeniem orkiestry, 4) *trio smyczkowe*.

*

Słynny baryton *Titta Ruffo* liczący obecnie 60 lat *wycofuje się* z czynnego życia artystyczego.

*

*Fundacja im. Respighiego* ogłosiła wielki *konkurs kompozytorski* na u-

twór symfoniczny utrzymany *w stylu Resphigiego*. Konkurs dostępny jest tylko dla kompozytorów, którzy nie przekroczyli 35-u lat.

*

Celem ułatwienia kariery *młodym wirtuozom* rząd włoski polecił wszystkim Filharmoniom i instytucjom koncertowym aby w większym stopniu dopuszczały do głosu młodych wirtuozów włoskich.

*

Teatr Dal Verme *w Mediolanie* przebudowany zostanie na *olbrzymi gmach koncertowy*, którego sala zawierać będzie 5.000 miejsc.

*

Wśród *manuskryptów Respighiego* odnaleziono dwie nieznane jego opery: *„Młyn"* i *„Maria Vittoria"*

*

*W Bolonii* odnaleziono nieznaną *„sinfonię" Donizettiego.*

*

Po raz pierwszy w *Neapolu* wystawiono *„Tristana i Izoldę"* Wagnera w teatrze San Carlo.

## NIEMCY

Niemiecka izba muzyczna (Reichsmusikkammer) wydała przepis zabraniający muzykom niemieckim *używania pseudonimów o brzmieniu cudzoziemskim.* Nie stosujący się do tego przepisu artyści będą z życia muzycznego Niemiec wykluczeni.

*

W *Berlinie prowadzone* są intensywne prace nad *modernizacją gmachu opery.* W całym gmachu zainstalowane zostaną *mikrofony,* które umożliwią słuchanie opery jej funkcjonariuszom nie znajdującym się na sali oraz umożliwią spóźniającym się wysłuchanie uwertury.

*

*W Monachium* rozpoczęto *budowę* wielkiego *gmachu operowo-koncertowego.* Gmach ten, który przeznaczony będzie na wielkie festivale muzyczne ukończony zostanie *w r. 1940.*

*

*150-a rocznica śmierci Glucka* zostanie w Niemczech uczczona festivalem poświęconym jego twórczości, który odbędzie się w *Tübingen* w dniach od 17-go do 20-go czerwca.

*

Wśród wychowanków niższych zakładów naukowych badeńskich przeprowadzono *ankietę,* na jakim instrumencie najchętniej chcieliby się uczyć grać. Najwięcej głosów, bo 717, otrzymał *fortepian,* dalej... *harmonia ręczna* (460), *skrzypce* (355), *gitara i mandolina* (160), *instrumenty dęte blaszane* (29), *instrumenty dęte drewniane* (9), *wiolonczela* (6).

*

Po raz pierwszy festivale operowe w *Bayreuth* zostaną w tym roku utrwalone *na płytach.*

*

7 lutego odbył się w *Hamburgu* recital pianisty, monachijskiego Udo Dammerta pod nazwą *„Muzyka fortepianowa Japonii i Chin"*. Pianista wykonał utwory kompozytorów chińskich i japońskich w transkrypcji rosyjskiego kompozytora Aleksandra Czerepnina.

*

Premiera dwóch nowych jednoaktowych oper *Ryszarda Straussa „Daphne"* i *„Dzwony pokoju"* odbędzie się w tym jeszcze sezonie w operze drezdeńskiej.

*

Carl Schuricht dyrygował w *Wiesbadenie* pierwszym na terenie Niemiec wykonaniem divertimenta *„Pocałunek wieszczki"* Strawińskiego, napisanego dla uczczenia muzyki Czajkowskiego.

*

*Wolf Ferrari,* znany kompozytor operowy autor „Klejnotów madonny" pracuje nad nową operą według komedii *Lopeza di Vega.*

*

W dniach od 28 lutego do 7-go marca odbył się we *Flensburgu* festival *szubertowski*.

*

Komitet organizacyjny obchodu *300-ej rocznicy urodzin Buxtehudego* postanowił wydać dzieło, poświęcone twórczości i życiu wielkiego a mało znanego kompozytora. Pracy tej podjął się świetny znawca Buxtehudego profesor muzykologii w Lubece Willy Stahl.

## STANY ZJEDNOCZONE

Do Kongresu Stanów Zjednoczonych złożony został *projekt ustawy*, mającej na celu *ograniczenie i utrudnienie przyjazdu muzyków europejskich* do *Stanów*. Przeciwko wprowadzeniu w życie tej ustawy protestują gwałtownie dyrekcje i biura koncertowe, twierdząc, że obniży ona wydatnie poziom życia artystycznego Ameryki.

*

Amerykański *koncern radiowy* CBS powierzył sześciu znanym kompozytorom amerykańskim napisanie *specjalnych utworów dla radia*. Według oświadczenia doradcy muzycznego CBS akcja ta ma na celu wykazanie, że mikrofon pozwala na osiągnięcie efektów, które byłyby niemożliwe na estradzie.

## SZWAJCARIA

W dniu 2-go marca odbył się *uroczysty obchód 50-ej rocznicy* założenia genewskiej *akademii muzycznej*. W ramach obchodu wykonano „operę pokojową albo oratorium świeckie" p. t. *„Zakochany słowik" George'a Migot* oraz *„Muzykę na 5 instrumentów dętych" Rogera Vuataza*, znanego kompozytora genewskiego.

*

*W Lozannie* zmarł w wieku 74 lat *Henry Reymond*, znany tamtejszy kompozytor, pedagog i krytyk muzyczny. Był on współpracownikiem pisma *„Feuille d'Avis"*.

## WĘGRY

Opera Mussorgskiego *„Chowańszczyzna"* (napisana tylko na głos z fortepianem a zinstrumentowana i uzupełniona przez *Rimskiego Korsakowa)* wystawiona została *w Budapeszcie* i osiągnęła olbrzymie powodzenie.

*

Od dłuższego czasu ciągnie się sensacyjny *proces spadkobierców Lista* przeciw *państwu węgierskiemu* o odszkodowanie sięgające sumy wielu milionów pengö.

*

Dnia 12-go marca zmarł w Budapeszcie w wieku lat 80 *Eugeniusz Hubay*, słynny skrzypek i kompozytor węgierski.

## Z. S. R. R.

Pomimo licznych ataków prasowych *muzyka jazzowa* nie została w ZSRR zakazana.

*

W Moskwie obchodzono 50-ą rocznicę śmierci znanego kompozytora rosyjskiego *Aleksandra Borodina*.

### Międzynarodowe konkursy muzyczne

W końcu marca r. b. rozpoczyna się w *Brukseli „Międzynarodowy konkurs skrzypków imienia Eugeniusza Ysae"* ustanowiony dla uczczenia pamięci słynnego skrzypka i pedagoga. Pierwsza nagroda wynosi 25000 franków belgijskich, poza tym rozdzielone zostanie 8 nagród w wysokości od 20000 do 2.500 fr Do konkursu staje około *130 skrzypków* z różnych krajów m. in. *z Polski* (m. in. znany młody skrzypek warszawski *Stanisław Jarzębski)*. Uczestnicy konkursu w razie życzenia mogą

grać na wspaniałych *skrzypcach Stradivariusa*, które królowa *Elżbieta* oddała do dyspozycji organizatorów.

*

W *Zurychu* rozstrzygnięty został *międzynarodowy konkurs kompozytorski* na *utwór chóralny* (chór a capella) rozpisany swego czasu przez jeden z tutejszych związków śpiewaczych. W skład jury wchodzili H. Dubs (Zurych) A. Honegger (Paryż) E. Issler (Zurych), E. Křenek (Wiedeń) i P. Sacher (Bâle). Pierwszą nagrodę w sumie 600 franków szwajcarskich otrzymał H. Sutermeister (Berno), drugą (również 600 fr.) J. Berger (Paryż), trzecią (400 fr.) J. Zentner (Weinfelden), czwartą (400 fr.) E. Katz (Fryburg).

*

W związku z *wystawą paryską* został zorganizowany *międzynarodowy konkurs kompozytorski na utwory organowe*. O bliższe informacje zwracać się należy pod adresem *M. l'abbé Delepine, St. Leu la Forêt. Francja.*

## W ODPOWIEDZI P. KOFFLEROWI

W lwowskim miesięczniku „Echo" (numer lutowy) ukazał się artykuł redaktora tego pisma Józefa Kofflera p. t. „Dwunastnica w „Muzyce Polskiej". Artykuł ten atakuje mnie za recenzję o „Wariacjach" fortepianowych p. Kofflera, którą swego czasu napisałem („Muzyka Polska" 1936, VI). Nieprzyzwoity ton artykułu p. Kofflera zwalnia mnie od dalszej polemiki, ograniczę się więc jedynie do sprostowania rażących fałszów.

1) Twierdzenie p. Kofflera, że ujemną recenzję o jego utworze napisałem na zamówienie redakcji „Muzyki Polskiej", która chciała w ten sposób zemścić się za list, wystosowany do niej przez p. Kofflera — jest zwykłą insynuacją. Recenzję tę napisałem z własnej inicjatywy i złożyłem ją na ręce redakcji *przed* nadejściem listu p. Kofflera. Rzekomą „zemstę" złożyć należy na karb niezdrowej wyobraźni i manii prześladowczej, która najwidoczniej gnębi p. Kofflera.

2) Metaforę o „klubie szaradzistów" usłyszałem w prywatnej rozmowie od p. Witolda Lutosławskiego. Pan Lutosławski nigdy nie zajmował się pisaniem recenzyj.

3) Ogólną sugestią artykułu p. Kofflera jest, że w napisaniu mojej recenzji odegrały rolę jakieś względy osobiste. Otóż stwierdzam, że pisząc recenzję kierowałem się i kieruję zawsze jedynie moim (może niedoskonałym) smakiem muzycznym i skromną wiedzą, że nieproporcjonalnie duże rozmiary wymienionej recenzji umotywowałem „społecznymi" aspektami całej kwestii, że wreszcie pana Kofflera nie znam i nigdy go nawet nie widziałem (czego zresztą obecnie wcale nie żałuję).

*Stefan Kisielewski*

DZIAŁ „ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH" ZAMIESZCZONY BĘDZIE W NUMERZE NASTĘPNYM.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.


TW
MP